# HERMANN KONNERTH

# DIE KUNSTTHEORIE CONRAD FIEDLER'S

MÜNCHEN R. PIPER & Co. G. m. b. H. VERLAG







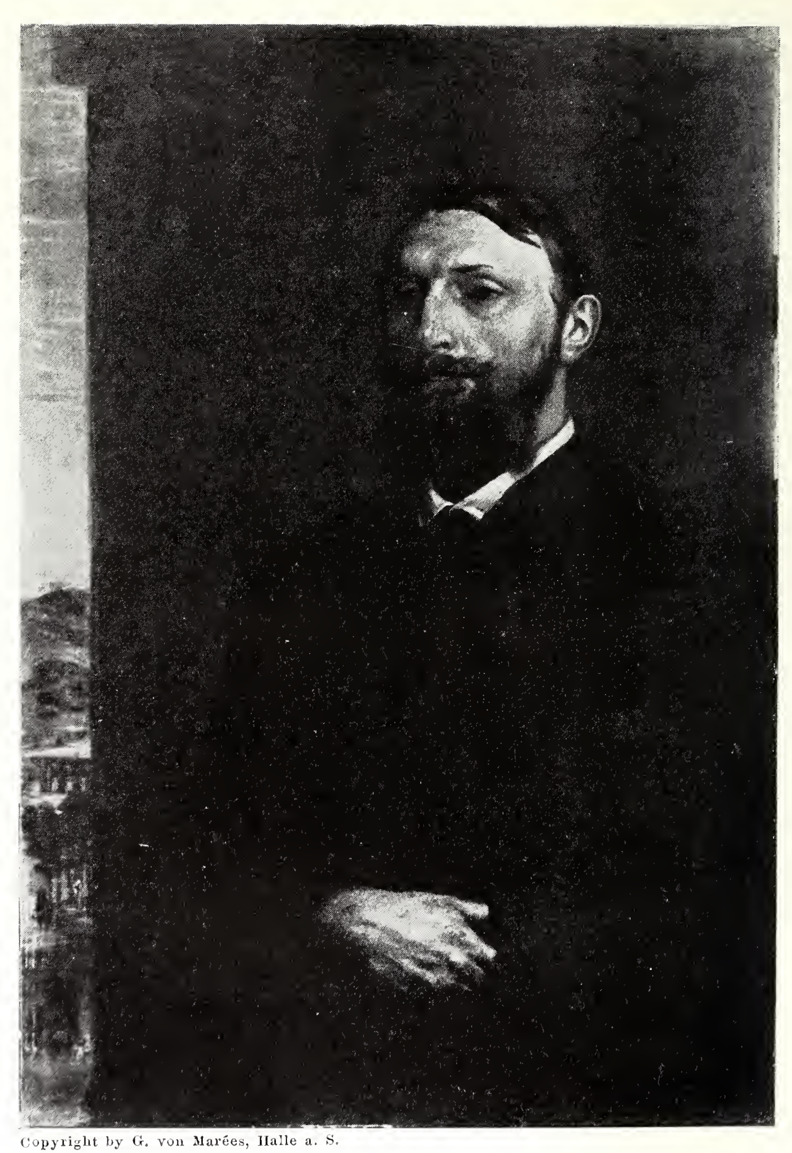
HERMANN KONNERTH

# DIE KUNSTTHEORIE CONRAD FIEDLERS

Herrn Professor
Heinrich Wölfflin
in aufrichtiger Verehrung
und Dankbarkeit.









Conrad Fiedler

Nach dem Gemälde von Hans von Marées

# DIE KUNSTTHEORIE CONRAD FIEDLERS

EINE DARLEGUNG DER GESETZLICHKEIT DER BILDENDEN KUNST

VON

HERMANN KONNERTH

MIT EINEM ANHANG: AUS DEM NACHLASS CONRAD FIEDLERS



MUENCHEN U. LEIPZIG 1909,
R. PIPER & CO. VERLAG.

Ich mochte schier verzagen,
Vor grosser Angst vergehn,
Als ich mit deinen Augen,
Herrgott, die Welt tat sehn.

ADOLF HILDEBRAND

MEINEN LIEBEN ELTERN



# VORWORT

Die vorliegende Arbeit hat mir vor Jahresfrist in Berlin als Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades gedient.—

Mit dem Gefühle der tiefsten und herzlichsten Dankbarkeit für unverlierbare Anregung nenne ich auch an dieser Stelle die Namen der Herren Professoren Eugen Kühnemann, Alois Riehl und Heinrich Wölfflin, die meine eigentlichen Lehrer waren. —

Ausserordentlichen Dank schulde ich der Witwe Conrad Fiedlers, Frau Hofkapellmeister Balling, für die freundliche Ueberlassung der im Anhang wiedergegebenen Stücke aus dem Nachlass C. Fiedlers, wie Herrrn Professor v. Hildebrand für die gütige Vermittelung.

Ebenso danke ich Herrn Professor v. Hildebrand und Herrn Georg v. Marées für die freundliche Er-

laubnis zur Wiedergabe des dem Andenken Fiedlers gewidmeten Epitaphes und des Fiedlerbildnisses von Hans v. Marées.

München, im Juli 1909

Dr. H. Konnerth




Conrad Fiedler

Nach dem Relief von A. von Hildebrand



# EINLEITUNG

Ein umfassendes biographisches Bild Conrad Fiedlers würde uns tief in eines der wertvollsten Kapitel der Geschichte deutscher Kunst hineinführen. Hier, wo es unsere Absicht ist, zu versuchen, die Kunsttheorie Conrad Fiedlers in ihrer prinzipiellen Bedeutung darzustellen, müssen uns wenige Andeutungen über seine Persönlichkeit und die Natur seines Bemühens genügen.

Als einleitendes, vielleicht etwas umfangreiches Motto oder, wenn man will, wie ein Titelbild mag eine kurze Darstellung der Kunsttheorie Hans von Marées' unseren Ausführungen vorangehen. —

1. Die Kunsttheorie Hans von Marées'. — Marées' Gedanken von der bildenden Kunst haben in einem eigenartigen Büchlein ihre letzte Form gefunden.

Er hat es nicht selbst geschrieben, sondern einer seiner Schüler, Karl von Pidoll.[1])

Marées hatte die bestimmte Absicht gehabt, seine Anschauungen in späterem Alter aufzuzeichnen. Es wäre ein kleiner, wertvoller Traktat geworden, wie ihn Hildebrand seinerseits tatsächlich geschaffen hat: in sich

---

[1]) Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880—81 und 1884—85. Als Manuskript gedruckt. Luxemburg, 1890. Neudruck 1908.

geschlossene Gedanken, die all das klar erfassen, worauf sie sich richten.

Die Erinnerungen „aus der Werkstatt eines Künstlers“, die Pidoll in seinem Büchlein gibt, haben nun einen ganz anderen Charakter. Hier empfangen wir Marées' Gedanken so, wie sie in engster Verbindung mit seinem künstlerischen Werke selbst in ihm lebendig wurden. Sie lösen sich nicht ab von diesem Werke, sie entfalten sich Schritt für Schritt mit diesem Werke.

Indem Marées seine, manchem so sonderbar erscheinende künstlerische Tätigkeit vollzog, äusserte er sich zu seinen nächsten Schülern gern und lebhaft, indem er „das sachlich beredte Wort nicht sparte“. So begleitete er den künstlerischen Werdegang seines Werkes mit der begrifflichen Entwicklung der Kunsttheorie. Und indem Pidoll bei seinen Aufzeichnungen keinen anderen Zweck verfolgte, als von der Anschauungs- und Arbeitsweise des Meisters, „wie sie sich praktisch vom Beginne bis zum Schlusse einer Arbeit darstellte, ein Bild zu geben“, erhalten wir eine Theorie von höchster Eigenart der Form und Bedeutung: nicht ein System, aber auch nicht einen Essay, sondern am Faden der künstlerischen Entwicklung einer Bildvorstellung, am Faden der künstlerischen, geistig-produktiven Arbeit selbst eine Analyse dessen, was für den Künstler und seine Bildvorstellung diese geistige Arbeit ausmacht.

Das tatsächliche, schrittweise Fortschreiten der Arbeit leitet die Analyse und die Synthese zugleich: ein unschätzbarer Gewinn für die theoretische Betrachtung. —

Marées' künstlerische Vorarbeiten waren stets und durchweg zeichnerischer Natur. —

Schon die erste Vorarbeit wird in demselben Geiste

in Angriff genommen, steht unter demselben Gesetze, in welchem das vollendete Kunstwerk lebt. Der erste Keim seines Schaffens ist eine anschauliche Vorstellung, die erste Arbeit ist Zeichnung.

Weder ein „Motiv“ noch ein „Einfall“, seien sie nun begrifflicher oder anschaulich-zufälliger Natur, wird von Marées als Ausgangspunkt geduldet oder gar gesucht. Seine einzige Quelle ist die Beobachtung durch das Auge, sein stets bereites Reservoir ist ein durch höchste geistige Energie zusammen- und reingehaltener anschaulicher Vorstellungsschatz: Vorstellungen von einer sichtbaren Welt.

Die Beobachtung selbst steht von vornherein unter dem Gesetze der Gestaltung. Durch dieses Gesetz erhält sie ihren Wert. Durch die Berührung und Verschmelzung mit dem Ganzen des persönlichen Vorstellungsschatzes erfährt der einzelne Eindruck nicht eine Verarmung, sondern eine Bereicherung. Andererseits drängt die anschauliche Vorstellung, die den Künstler dauernd beschäftigt, ins Leben der Gestaltung und veranlasst den ersten Entwurf.

Die Beobachtung steht unter dem Gesetz der Gestaltung, das Gesetz der Gestaltung aber ist ein solches der Sichtbarkeit.

Auf der Beobachtung, frei oder zeichnend, beruht das ganze künstlerische Verhältnis zur Natur. — Ausserhalb der Werkstatt verhielt sich Marées unausgesetzt beobachtend und mit Nachdruck pflegte er zu sagen: „Sehen lernen ist alles“.

Welcher Art ist dieses Sehen? Bereits beim ersten Auffassen handelt es sich darum, das Gesetz der Erscheinung, in den sich darbietenden Eindrücken das Organische — Marées nennt es auch das Typische — zu ergreifen.

Das allgemeine Erscheinungs g e s e t z, nicht etwa eine allgemeine Gestalt; nicht etwa von der einzelnen Erscheinung nur soviel, als stets wiederkehrt, sondern die einzelne Erscheinung so, wie sie wiederkehren muss; nicht ein verblasstes Bild, sondern ein Bild, welches das Verhältnis der Teile in der Notwendigkeit ihres Zusammenhangs aufweist.

Marées sagt, indem er das Erkennen und Herauslösen der charakteristischen Grundformen und Gliederungen als Voraussetzung hinstellt: „dass derjenige sich vergeblich bemühen werde einen Baum künstlerisch darzustellen, der nicht ein für allemal erfasst habe, dass der Baum in seiner Haupterscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und dass es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme, wo der Baum fusse, wo der Stamm sich in die Krone umsetze und wo die Krone ihren Abschluss finde“.

Der Natureindruck wird aufgefasst unter dem anschaulichen Gesichtspunkt des Bildganzen.

Dies Bild-einigende Sehen steht unter der Leitung des Verstandes. Deshalb dringt Marées auf höchste Besonnenheit. Er kennt die Wärme des Gefühls, aber selbst in der liebevollsten Hingebung an die Natur darf nicht die Herrschaft des Verstandes über die blosse Empfindung verloren gehen. Das Gefühl darf nicht mitsprechen, wo es sich um den B a u einer Erscheinung handelt. Das emotionelle Erlebnis ist keine Quelle der Kunst. Die Kunst verlangt vielmehr die selbständige, von aller Zufälligkeit freie Gestaltungskraft. —

Das emotionelle Erlebnis ist auf den Eindruck des Augenblicks angewiesen, die Gestaltungskraft weiss diesen selben Eindruck im künstlerischen Haushalte zu verwerten.

So erhält das Zeichnen nach der Natur seine Bedeutung durch den daraus hervorgehenden anschaulichen Vorstellungsbesitz. Es wird ein wahrhaftes Studium. „Zeichnungen“, pflegte Marées zu sagen, „sind nur für den Künstler selbst da, und allenfalls für diejenigen, die er an seinem inneren Prozesse teilnehmen lassen will“.

Wie das beobachtende Sehen sucht auch die Zeichnung die grossen Verhältnisse, die organische Form, den typischen B a u. Ist die Zeichnung nichts anderes, als ein Verstehen dieses Baues, ein Sehen unter Leitung des gestaltenden Verstandes, so kann sie nicht anders als einfach werden. „So eine Figur ist eigentlich ausserordentlich einfach; man braucht nur nichts Ueberflüssiges oder Unverstandenes zu machen, dann wird sie auf dem Papier auch einfach und deutlich werden“.

Nicht als Naturtatsache interessiert aber den Künstler der organische Bau, sondern wie sich derselbe dem A u g e darstellt. Das Individuum, die besondere Stellung, das besondere Licht offenbaren den typischen Bau immer neu. Der anschaulich auffassende und schöpferische Verstand ist immer von neuem an der Arbeit.

Die künstlerische Vorstellung findet der Künstler nicht fertig vor, zeichnend erwirbt, entwickelt er sie. Jede künstlerische Arbeit, auch das Porträt, bedeutet nichts anderes, als die künstlerische Entwicklung einer Vorstellung. —

Wenn Marées in seinen Bildentwürfen und Kompositionen von der einzelnen menschlichen Figur ausging und zu dieser auch stets wieder zurückstrebte, so mag man das wohl mit seinen persönlichen Zielen, der persönlichen Art seiner Kunst in Zusammenhang bringen.

Von unbedingt allgemeiner Bedeutung ist es aber, dass er stets, auch in der Figurengruppierung, einzig von bildnerischen Vorstellungen ausgegangen ist, so dass ein nichtkünstlerisch betrachtendes Auge in seinen Bildern nur einen losen oder keinen Zusammenhang unter den Figuren aufzufinden vermag. Das Prinzip der Zusammenordnung in einem Bilde ist für Marées allein in den anschaulichen, in den Bildverhältnissen zu suchen, also in den Verhältnissen von Massen und Volumen, von Gliederungen und Plänen, von Richtungen und Linien, die in ihrem Zusammenwirken das Gesamtbild des Raumes ergeben. Dazu kommt die Verteilung der Lichtmassen auf der Bildfläche. Die Gegensätze in Lage und Bewegung bedingen den inneren Reichtum eines Bildes.

In dem natürlichen Erlebnis des Raumes findet Marèes das Gesetz für den Aufbau seiner Komposition. Es sollen seine stereotypen Worte gewesen sein: „So viel wir von der sichtbaren Welt mit einem Blicke umspannen können, ist in seiner Grundform allemal eine horizontale Fläche, von welcher einzelne Gegenstände vertikal in das Himmelsgewölbe aufragen. Aus dieser Art der Betrachtung ergibt sich für jede natürliche Gesamterscheinung ein Netz von führenden und begleitenden horizontalen und vertikalen Linien, in welchem die einzelne Erscheinung hauptsächlich durch die Modifikation ihrer Lage auf den Gesichtssinn wirkt".

Marées weiss, „dass sich unter der gestaltenden Hand die kleinste Fläche zu einer ganzen Welt von Erscheinung entwickeln kann", wenn wirklich jeder Strich einem anschaulich Vorgestellten, einer bewussten und empfundenen Form entspricht, wenn er räumliche Bedeutung hat. Kardinal- und Angelpunkte des Zusammenhangs und der Gliederung sind aber für

Marées: die aufruhenden Teile des Körpers und die Gelenke.

Wir übergehen die besonderen Kompositionsprinzipien Marées', es sind die Prinzipien einer klassischen Kunst, ebenso die Bemerkungen über die Maltechnik, die wir in unserm Büchlein finden, und heben nur noch weniges heraus.

Indem Marées das Ziel der Malerei darin sieht, dass sie eine anschauliche Vorstellung zu möglichst klarer und vollständiger bildnerischer Entwicklung bringe, besteht er auf einem Realismus, wobei er aber nicht an eine Naturnachahmung denkt, sondern an eine Schöpfung, wie sie aus einem hochentwickelten Seh- und Vorstellungsvermögen hervorgeht.

Marées sah in der künstlerischen Tätigkeit einen Erkenntnisprozess, ein unmittelbares Erfassen der uns umgebenden Welt durch das äussere und innere — gestaltende — Gesicht. Wie Dürer galt ihm das Gesicht als der edelste Sinn des Menschen, dessen Ausbildung aber auch als die schwierigste Aufgabe, die ein ganzes Menschenleben mit all seinen physischen, geistigen und sittlichen Kräften in Anspruch nehme.

Den Trieb nach Einheit und Harmonie äussert der Mensch als Drang nach Erkenntnis. Und der Künstler macht keine Ausnahme. Auch in ihm spielt sich das Ringen der Menschheit nach dem Lichte der Erkenntnis ab. Seine Tätigkeit ist im höchsten Sinne geistige Arbeit, vollzogen aber ausschliesslich im Reiche der sichtbaren Erscheinung.

„Sehen lernen ist alles."

„Im Sehen wie im Denken handelt es sich um Unterscheidung."

Der Künstler sucht seine Vorstellungen zu geistiger Klarheit emporzuheben, sie in Gestaltungen umzu-

setzen, deren Erscheinungsweise Gesetzmässigkeit und Notwendigkeit zeigt.

Indem der Künstler — in höchster Besonnenheit — seine eigene geistige Natur rein ausbildet, schafft er Werke, die das Gepräge einer Allgemeinheit tragen, welcher alles Zufällige fremd ist. —

„Einen geborenen Künstler würde ich denjenigen nennen, dem die Natur von vornherein ein Ideal in die Seele gesenkt hat, und dieses Ideal ist es, was ihm die Stelle der Wahrheit vertritt, an das er unbedingt glaubt, und welches zur Anschauung der andern, sich selbst zum reinsten Bewusstsein zu bringen seine Lebensaufgabe wird. Dieses Wort Ideal ist auch eines von denen, die vielfach missverstanden werden können; ich meine, für den bildenden Künstler besteht es zunächst darin, dass sich ihm alles in die Augen Fallende in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches zeige.“

Wie sehr unterscheidet sich doch der Begriff des Ideals bei Marées von dem platonisierender Künstler! „Nicht die Vollkommenheit des Vorbildes, sondern die Vollkommenheit des Verständnisses macht eine Sache zum Kunstwerk.“

Bei Marées finden wir es vielleicht zum ersten Male klar erkannt, dass es möglich ist, auf dem Grunde der Anschauung höchste Tätigkeit des Geistes zu entfalten, ohne dabei in das Bereich der Begriffe oder in das des Gefühls überzugehen oder die Hilfe einer mystischen „Intuition“ (Spinoza, Schopenhauer) in Anspruch zu nehmen, — so glücklich auch jene Tätigkeit schon vor Jahrtausenden vollzogen worden ist.

Seine — im modernen Sinne — geistige Welt ist und bleibt eine solche der anschaulichen Vorstellungen: eine sichtbare Natur. —

Was Marées in der Selbstbesinnung auf seine rastlose Tätigkeit als Künstler mit instinktiver Sicherheit erkannte, das bringt Conrad Fiedler zur philosophischen Gewissheit. —

2. Conrad Fiedler wurde am 23. September 1841 zu Oederan, einer kleinen sächsischen Stadt in der Nähe des Erzgebirges, als Sohn einer vermögenden Familie geboren. Im Jahre 1848 liessen sich seine Eltern auf dem Rittergute Crostewitz bei Leipzig dauernd nieder. Bis 1861 besuchte er die Fürstenschule zu Meissen, studierte dann Jurisprudenz in Heidelberg, Berlin und Leipzig, erwarb sich den Doktorgrad und bestand 1865 sein Staatsexamen. Nach einem Jahre juristischer Praxis begibt er sich auf Reisen: nach Paris, London, Italien, Griechenland, Spanien, Aegypten, Syrien, Palästina und trifft in Rom im Winter 1866/67 mit Hans von Marées zusammen, mit welchem ihn von nun an eine dauernde und mitteilende Freundschaft verbindet. Marées stand damals in seinem 30. Lebensjahre und hatte das schwere Ringen um seine Kunst auf dem Boden Italiens bereits begonnen; Fiedler stand im 26. Jahre. Bald trat der junge Adolf Hildebrand — erst zwanzigjährig — zu ihnen. — Fiedler hatte sich über die Bahn seines Lebens entschieden. Die grosse Liebe zur Kunst hatte den Ausschlag gegeben. Sein hohes Interesse für Literatur und Musik blieb immer lebendig, aber das für Philosophie hatte jetzt seine bestimmte Richtung gefunden: die Theorie der bildenden Kunst. —

Nach Italien kehrte er immer wieder zurück. Anfangs war Rom, später Florenz sein Ziel. 1874 richtete er sich mit Hildebrand und Marées in dem alten Klosterbau von San Francesco di Paolo vor Florenz ein, in dessen Garten er später mit seiner Gattin, der Toch-

ter des Direktors der Berliner Galerie, Julius Meyer, alljährlich während der Frühlingsmonate ein Häuschen zu bewohnen pflegte. In den Kreis seines Umgangs traten noch Feuerbach, Böcklin, Thoma und andere. Fiedler wurde zum Kunstförderer.

In München hatte er sich dauernd niedergelassen, wo er am 3. Juni 1895, an einem zweiten Pfingstfeiertage, infolge eines unglücklichen Sturzes aus dem Fenster starb. —

3. Bemühen. — Conrad Fiedler hatte es sich zur Lebensaufgabe gemacht, dem Schaffen des Künstlers zu folgen, die geistige Tätigkeit des Künstlers zu verstehen. In sorgfältigstem Studium und hingebendem Miterleben widmete er sich dieser Aufgabe. Von allem Anfang an — die Berührung mit Marées war wohl ausschlaggebend — stand er der Kunst gegenüber nicht auf dem Standpunkte eines, wenn auch noch so verfeinerten oder veredelten Genusses, sondern auf dem des tiefsten Bemühens um die Klarheit seines geistigen Daseins.

Der philosophische Trieb war ein Grundzug seiner Natur: überall in die Tiefe zu dringen, nicht poetisierend, sondern die Notwendigkeit, das Gesetz der Erscheinungen und des Lebens suchend. Nicht schöngeistige oder jenseitige Gedanken waren sein Ziel. Er suchte sich auf jedem Wege dem Dunkel, das mit uns geboren ist, zu entziehen: sei es nun im rastlosen Forschen seiner Gedanken oder in der reinen Entfaltung seiner Persönlichkeit, oder — und hier nicht zuletzt — indem er dem gestaltenden Schaffen des künstlerischen Geistes nachschaffend folgte.

Die Kunst war ihm nicht eine Summe von Produkten, von denen angenehme Wirkungen ausgehen, sie trat ihm vielmehr entgegen als das Ringen des nach

Klarheit strebenden Geistes, als Lebensschöpfung, als ein eigentümliches, eigengesetzliches Lebensbewusstsein. Er konnte nun nicht ruhen, diesem Ringen gegenüber einen eigenen, sicheren Standpunkt zu gewinnen, der es ihm möglich machen würde, im wahren Sinne des Wortes daran teilzunehmen.

Von den Problemen im persönlichsten ergriffen, sieht er sie stets als Probleme des schöpferischen menschlichen Geistes und indem er die einzelne Erscheinung sieht, erfasst er sie in ihrer allgemeinen, in ihrer gesetzlichen Bedeutung. So zeigt er die wahre philosophische Tugend. Es ist das letzte Ziel aller seiner Schriften, die besondere Gesetzlichkeit des künstlerischen Schaffens nachzuweisen.

Fiedler hatte sich durch das intimste Einleben in ältere Werke das sicherste Verständnis der Kunst erworben. Was das für ihn bedeutete, das sagen uns seine eigenen Worte: „Aber das Studium der Kunstwerke soll mehr geben als Urteil, mehr als eine gesteigerte Empfindung für die bewundernswerten Leistungen der höchsten künstlerischen Kraft; es soll hinter den Kunstwerken jene Kraft selbst erkennen lehren. Höher als alle Leistungen, die vergänglich sind und veralten, steht die menschliche Natur, die in jeder Generation wieder jung wird". So fand er die Fähigkeit, „die Kunstwerke in der Sprache zu lesen, in der sie geschrieben sind", auch mit dem neuesten Werke und seinen immer neuen Problemen mitzuleben und in den besonderen Geist jedes einzelnen Werkes einzudringen, wo er nur immer ein unmittelbares künstlerisches Verhältnis zur Natur gewahrte.

Wer das allgemeine Gesetz erfasst hat, gewinnt erst den lebendigen Sinn für das Besondere seiner stets neuen Erscheinung.

Nicht nur Fiedlers Theorie weist uns immer wieder auf die Bedeutung der Individualität des Künstlers hin, er hat auch im Verstehen den feinsten Sinn für Individualität bewiesen. Marées ist dafür Zeuge. —

Fiedler war es sehr ernst um die Durchführung seiner Aufgabe. In einem weiten Kreise suchte er die notwendigen Hilfsmittel. Die Geschichte der Kunst war ihm vertraut, aber ebenso die Geschichte der Philosophie. Letzteres beweisen die umfangreichen Notizen seines Nachlasses. Vor allem prüfte er, was philosophisch bedeutsam je über Kunst gedacht worden war. Die Philosophie Kants hatte eine besondere Bedeutung in seinem Denken.[1])

Auf der anderen Seite weiss Fiedler aber auch, dass seine eigenste Arbeit eine spezifisch-philosophische ist, und er will niemals mit der praktischen Erfahrung des ausübenden Künstlers wetteifern. Auch wird er nie zum Verteidiger einer besonderen „Richtung". Sein Werk ist die philosophische Besinnung auf das allge-

---

[1]) Herr Professor Adolf v. Hildebrand hatte die Güte, auf eine diesbezügliche Anfrage hin die Annahme des Kantstudiums Fiedlers und die später zu erörternde Bedeutung Kants für das Fiedlersche Denken zu bestätigen. Er schreibt: „Dr. Fiedler war philosophisch durchaus durchgebildet und kannte Kant ganz speziell und genau, natürlich auch die Kritik der Urteilskraft, die er besonders hoch stellte. Ebenso hatte er Schopenhauer durchgelebt. Er war sich dieser Weiterführung der Kantschen Ideen in seiner Fragestellung sehr bewusst und ich bin hocherfreut, dass Sie gerade in diesem Zusammenhang Fiedlers Anschauungen nahe kommen."

Vgl. auch die im Anhang wiedergegebenen Stücke (besond. 10—14) aus dem Nachlass Fiedlers.

Die Bedeutung Schopenhauers für Fiedler liegt sicher mehr nach Seite der ernsten Lebensauffassung hin als nach der kunstphilosophischen. Er hat ihn sehr früh kennen gelernt und mit Eifer gelesen. In den ersten Schriften könnte man versucht sein, Spuren von Schopenhauers erkenntnistheoretischem Subjektivismus zu sehen, in der Hauptschrift „Ueber den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" haben sie sich verloren und die Meinung Fiedlers ist jedenfalls eine völlig andere. S. auch Fiedlers kritische Bemerkung über Schopenhauer, Anhang 16.

meine Gesetz des künstlerischen Bewusstseins, das er in dem nachschaffenden Verstehen dessen, was der Künstler in bleibender Form erlebend festgehalten hat, ebenso erlebt, wie der Künstler selbst. Und er weiss auch, dass diese Aufgabe durch keine noch so feine psychologische Analyse des ästhetischen Gefühls gelöst werden kann, dass sie vielmehr im Zusammenhange der Erkenntnistheorie liegt. —

In der Konsequenz seines künstlerischen Mitlebens lag die Sicherheit seines philosophischen Denkens; in seiner Problemstellung und Methode lag die Bürgschaft für dessen allgemeine Bedeutung.

So konnte ihm die Beschäftigung mit der Kunst und ihrer Theorie zur reichen Lebensarbeit werden, die sie für ihn war.

4. Schriften. — Die wenigen Schriften, die heute für uns das Werk Conrad Fiedlers ausmachen, gehören zum Wertvollsten, was die Theorie der Kunst besitzt. In ihr Verständnis einzudringen, ist uns eine ernste Aufgabe und bleibt eine solche für jeden, der sich dem bleibenden Gesetze der Kunst zu nähern sucht. —

Ihre streng objektive Fassung fordert eine ebensolche Analyse, die lebendige Bedeutung den persönlichen Anteil.

Es ist keine leichte Form, in welcher sich uns die Gedanken Fiedlers darbieten, aber ihre Folge ist eine solche der zwingenden Ueberzeugung. Die Form ist mit den Gedanken gegeben, vielmehr sie *wird* mit ihnen.

Fiedler sieht das Problem der Kunst im weitesten Zusammenhange der modernen Kultur. Doch nicht in dem Sinne, dass er die Frage nach dem Wesen der Kunst so obenhin in ihrem Verhältnis zu allgemeinen Kulturaufgaben, etwa zu einem allgemeinen Kultur-

ziele, gestellt und behandelt hätte, sondern umgekehrt: jeder Anspruch der allgemeinen Kultur führt ihn immer von neuem auf die Besonderheit gerade des künstlerischen Problems und auf die Unabhängigkeit des künstlerischen Gesetzes.

Die wissenschaftliche Forschung glaubte sich mit ihren Mitteln des wesentlich künstlerischen Gehaltes der Kunstwerke bemächtigen, alle Probleme lösen zu können. Fiedler zeigt, welcher Art das wissenschaftliche Bemühen auch immer sei, dass es naturgemäss schliesslich doch immer nur auf eine Steigerung der wissenschaftlichen, nicht aber der künstlerischen Einsicht hinausläuft. Und selbst „die Kenntnis der Form eines Kunstwerkes ist noch nicht die Kenntnis der künstlerischen Bedeutung dieser Form“. Er entwickelt das eigentümlich Schöpferische der Kunst, das eigene Gesetz und das einzige Verständnis der Kunst in der Reproduktion der künstlerischen Tätigkeit. So entsteht die Schrift „Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“. 1876.

Das moderne öffentliche Leben macht den Anspruch, die Kunst in seinen Dienst zu nehmen und seinen Forderungen zu unterwerfen. Mit der Entwicklung der neueren Weltanschauung scheint die Kunst jeglicher Willkür preisgegeben. Allein es zeigt sich, dass man auf dem Gebiete der Kunstbestrebungen mit einem völlig veralteten Begriffe operiert. In der Tatsache, dass die Kunst in dem Zusammenhange moderner Weltauffassung keinen rechten Platz findet, liegt aber nicht die Nötigung, sie in ein Nebenreich, sei es ein Reich der geistigen Liebhabereien oder ein Reich des „Ideals“, zu verweisen, sondern vielmehr die Anforderung, „den überlieferten Begriff der Kunst einer erneuten Prüfung zu unterwerfen“. Wieder werden wir

dem eigenen Gesetze der Kunst entgegengeführt; sie steht neben der Wissenschaft, nicht ausser, sondern innerhalb der positiven Welt. „Ueber Kunstinteressen und deren Förderung". 1879.

Im Kreise der Künstler selbst entsteht die naturalistische Bewegung als eine Auflehnung gegen Zwang und Konvention. Der Geist der modernen Zeit selbst spricht in ihrer Forderung. Es ist eine Revolution im eigentlichsten Sinne. Sie bringt als solche ihre historische Berechtigung, aber auch ihre Unklarheit mit sich. Man fordert „Wahrheit", aber ohne sich über den Begriff einer künstlerischen Wahrheit klar zu sein. Man will die Kunst erlösen und verstrickt sie in neue Fesseln. Man strebt nach der Höhe des wissenschaftlichen Geistes und beharrt dabei in einer Anschauung von den Dingen, die vom wissenschaftlichen Geiste selbst schon längst hatte überwunden werden müssen. „Nicht ob Wahrheit das ausschliessliche Prinzip der Kunst sei, sondern was Wahrheit im künstlerischen Sinne sei, ist die Frage, die der Lösung bedarf." Und abermals ergibt sich mit Notwendigkeit — gerade aus der konsequenten Entwicklung der modernen naturalistischen Forderung — zugleich mit der Aufhebung des Naturalismus — das eigene, wahrhaft selbständige Gesetz der Kunst. „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit". 1881.

Die Erscheinung des Naturalismus hatte bewiesen, wie dringend es war, die erkenntnistheoretische Frage auch auf dem Gebiete der künstlerischen Gestaltung zu stellen. Der Uebergriff der Naturalisten hatte gezeigt, wie notwendig es ist, dass jedes Gebiet menschlicher Geistestätigkeit seine eigenen Grundlagen untersuche. Fiedler schuf sein Hauptwerk, „Ueber den Ursprung der künstlerischen Tätig-

keit". 1887. Den synthetischen Aufbau dieses Werkes legen wir unserer Darstellung der Fiedlerschen Theorie zugrunde. —

Im selben Jahre, in welchem diese Schrift erschien, starb in Rom Hans von Marées. — Es gehört zu den edelsten Aeusserungen menschlicher Dankbarkeit, wenn sie sich anschickt, einem verwandten Ringen, einem befreundeten Geiste ein geistiges Denkmal zu setzen. Bei keinem Tun mag der Mensch so mit seinem ganzen Sinn zugegen sein. Solch ein Augenblick war es, als Goethe seinen „Winckelmann" schrieb, ein solcher, als Fiedler das einzige Werk herausgab, welches er einem einzelnen Künstler widmete: „Hans von Marées. Seinem Andenken gewidmet". 1889. Es gehört zum Schönsten, was je ein Freund über den Freund gesagt hat. Der Kampf Marées', der zum tragischen Inhalt seines Lebens wurde, konnte nicht ruhiger und sicherer dargestellt werden.

„Inmitten einer Zeit äusserlicher Kunstübung bot er das Beispiel einer unmittelbaren Beziehung zur Natur; er stand ganz und voll auf dem Boden, aus dem allein wahre Kunst emporwachsen kann. Wer ihn recht verstand, der erwartete die Rechtfertigung seines Tuns nicht erst an einem schliesslich zu erreichenden Resultate: in seiner merkwürdigen Tätigkeit selbst, die in immer erneuten Anläufen einem Ziele zustrebte, das zu erreichen ihr nicht bestimmt war, lag seine ausserordentliche Bedeutung." —

Eine Sammlung von Reproduktionen nach Bildern und Zeichnungen Marées' begleiteten als vornehmes Geschenk an öffentliche Kunstinstitute die Monographie. —

Von jeher hatte Fiedler die Stellung der Kunst in den wechselnden Anschauungen der Philosophen auf-

merksam verfolgt und immer wieder trat ihm eine falsche Problemstellung entgegen. Ein grösseres Werk sollte nun am Faden der Geschichte der Kunsttheorie zeigen, wie sich das Missverständnis philosophischer Kunstauffassung von den Problemen der griechischen Denker an über Winckelmann bis auf unsere Tage stets weiter gezogen hat, wie durchgehende Voraussetzungen eine unbefangene und natürliche Prüfung des künstlerischen Problems immer wieder verhindert haben. Umfangreiche Vorarbeiten bereiteten das Werk vor, welches nicht mehr zur Vollendung gelangen sollte. Der Teil jedoch, welcher die kunstphilosophischen Ansichten des Altertums behandelt und den Knoten aller Fäden enthält, ist zu einem relativen Abschluss gelangt. Er deckt mit dem Grundirrtum den Ursprung aller Missverständnisse auch der neueren Zeiten auf und lässt dabei das erkenntnistheoretische Prinzip der Fiedlerschen Gedanken scharf hervortreten. — Indem man allein im Begriff die Möglichkeit einer geistigen Aneignung der Welt, einer Erkenntnis sieht, muss die Kunst notwendig in eine gezwungene Stellung geraten. Und in Zeiten des Mystizismus erschöpft man sich mit phantastischen, lediglich bildlichen Erklärungen der Kunst, die der Kunst selbst mehr zu schaden als ein natürliches Verhältnis zu ihr zu fördern geeignet sind. — So hat dies nachgelassene Werk Conrad Fiedlers für die Geschichte der Kunsttheorie eine zweifellose Bedeutung, und wir hoffen, es noch veröffentlichen zu dürfen. — Einen selbständigen Entwurf für die ersten Abschnitte oder eine Zusammenfassung derselben geben wir hier im Anhang wieder.[1])

Die letzte Arbeit Fiedlers mag jedoch das Vorwort zu den von ihm herausgegebenen Aufsätzen von Julius

---

[1]) Anhang 1.

Meyer gewesen sein. Das Problem der Kunstwissenschaft, wie es in Meyer, dessen wissenschaftliche Anfänge noch in die Zeit der romantischen Spekulation zurückreichten, und der die ganze Entwicklung der modernen Kunstgeschichte mitarbeitend durchgemacht hatte, stets lebendig war als philosophischer Zweifel, indem Meyer sich immer wieder zu vergewissern suchte, „ob er auch berechtigt sei, gerade so und nicht anders zu reden und zu urteilen“: dies Problem des künstlerischen Verstehens, von dem Fiedlers erste Schrift ausgegangen war, ist hier wieder im Zentrum der Betrachtung. Mit Meyer muss er gestehen, dass man mit all den ausserordentlichen Fortschritten kunstgelehrter Studien, die sich in wenigen Jahrzehnten vollzogen, der Kunst selbst nicht näher komme. „Indem man das eigentlich Wichtige aus den Augen verlor, kam der Massstab für den Wert dessen, was man tat, abhanden. Man war sich gar nicht bewusst, dass man es unternahm, eine Geschichte der Kunst herzustellen, ohne dass man sich ernsthaft darum gekümmert hatte, was Kunst sei.“ Er sieht es als die wichtigste Aufgabe der Zeit an, ein sicheres Fundament für die Kunstbetrachtung zu gewinnen, zu einem Begreifen der Kunst zu gelangen. „Alles Anhäufen von Erfahrungsmaterial, alles Durchforschen des weiten Kunstgebietes konnte — das sah er (Meyer) wohl ein — zur Lösung dieser Frage nicht führen. Wem sich in dem einzelnen, einzigen Kunstwerk dieses Problem nicht enthüllte, dem konnten es Tausende und Abertausende nicht offenbaren.“ — Und Fiedler schliesst mit dem lebhaften Hinweis auf die Untersuchung Adolf Hildebrands über das Problem der Form in der bildenden Kunst, durch welche Meyers tiefes Interesse an den letzten Fragen der künstlerischen Tätigkeit noch

eine letzte starke Anregung erhalten habe. Er findet in jener Schrift Hildebrands gegenüber dem allgemeinen Stimmengewirr individueller Anschauungen die in den Kernpunkt des Wesens aller Kunst eindringende Einsicht. „Es war eine Orientierung, die, einmal gewonnen, Sicherheit, Ordnung, Klarheit bringen musste, wo mehr denn je Verworrenheit und Streit der Meinungen herrschte.“ —

Von seinen eigenen Leistungen spricht wohl selten ein Schriftsteller, allein bei diesen Ausführungen Fiedlers hat man den Eindruck, als habe er wirklich die seinen völlig vergessen. Der Hinweis auf Hildebrand entsprach freilich der innersten Natur seines Denkens und seiner Erkenntnis. —

5. Theoretisches Verhältnis. — All die genannten Arbeiten hat Fiedler im unmittelbarsten Umgang mit lebender Kunst unternommen. Und es war für ihn bedeutungsvoll, dass es sich dabei um das Schaffen reicher Persönlichkeiten handelte, die sich über das Ziel ihres Tuns klar waren und darüber sehr wohl Rechenschaft zu geben wussten. Und man kann sagen, dass seine kunstphilosophischen Schriften die Frucht eines dauernden Gedankenaustausches und Zusammenarbeitens sind.

Damit tritt uns die Frage nach dem theoretischen Verhältnis zu seinen Freunden, zu Marées und Hildebrand, nahe. Fiedler selbst würde ohne weiteres sagen: ich habe alles von euch. — Wir haben es eben gehört, wie er von Hildebrand spricht.[1]) Aber wäre er auch nur der Dolmetscher des theoretischen Bewusstseins dieses Freundeskreises gewesen, seine Schriften blieben ein Dokument ersten Ranges. Und dann: Gedanken werden lebendig, indem sie ausge-

[1]) S. auch Anhang 18.

sprochen werden. Welch ein Leben hat Fiedler ausgelöst! Wenn uns diese Berührung etwas zeigt, so zeigt sie uns, wie wahre Gedanken entstehen.

Der geistige Umgang Fiedlers mit seinen Freunden ist nicht hoch genug anzuschlagen, allein keinen Augenblick dürfen wir meinen, die in seinen Schriften entwickelten Gedanken gehörten nicht ihm eigentümlich und ursprünglich an. — Und weiter: wie das Mitleben in jenem Künstlerkreise seine Anschauungen klärte, wirkte er klärend auf den ganzen Kreis zurück. Je objektiver, neidloser er ihrem künstlerischen Schaffen gegenüberstand, um so grösser war sein ungesuchter Einfluss. Sie wussten sich von ihm gefördert. Verstehend entwickelte er ein eigenes Leben, welches notwendig zurückstrahlen musste.

Isolde Kurz erzählt: „Gemeinsame Freunde pflegten zu sagen, in der Trinität Marées-Hildebrand-Fiedler spiele der letztere die Rolle des heiligen Geistes."[1])

Wir werden noch sehen, wie sich die Gedanken Marées', Fiedlers und Hildebrands ergänzen, und wenn wir dieselben, sie als eine Gesamtheit betrachtend, mit der Entdeckung eines Gesetzes vergleichen, so könnten wir sagen, es stelle sich in Marées die Beobachtung und erste Hypothese, in Fiedler deren begriffliche Entwicklung und in Hildebrand die Bestätigung im Experiment und die letzte Formulierung dar. —

6. Persönlichkeit. — In einem weiteren Kreise bewährte Conrad Fiedler den Edelmut seiner Persönlichkeit. Weltbildung und vornehme Gastlichkeit soll er von Hause mitgebracht haben. Vornehme Gesinnung als Menschenfreund hat er stets bewiesen.

Den Künstler suchte er nicht um des schöngeistigen

---

[1]) Isolde Kurz: Adolf Hildebrand. Zu seinem 60. Geburtstage. Deutsche Rundschau, Oktober 1907.

Verkehres willen, sondern als Persönlichkeit, und was ihn eigentlich mit seinen Freunden verband, war der Ernst der Lebensauffassung, mit welchem sich diese ganz ihrem Berufe hingaben. Wie rühmt er von Marées: „Für ihn waren zunächst die Menschen selbst das Wichtigste am Leben, und er war noch im Besitz der immer mehr abhanden kommenden Erkenntnis, dass nicht die einzelne Begabung, sondern die ganze Persönlichkeit ausgebildet werden müsse, wenn man tüchtige, gesunde und dauernde Leistungen erzielen wolle“.

Mit tiefem Ernste stand Fiedler als Persönlichkeit der Persönlichkeit gegenüber, voller Achtung vor dem Menschen. Wieder von Marées sagt er: „Man missverstand ihn, und das ist das grösste, wenn auch das tagtägliche Unrecht, das der Mensch dem Menschen zufügt“.

Hans Thoma schreibt in einem Briefe: „Sein ruhig klares Urteil über Kunst war mir immer sehr anregend, und es hat, wenn ich so sagen darf, fördernd auf mich gewirkt. Seine Art von vornehmer Zurückhaltung und feinem Taktgefühl sagte mir sehr zu. Da diese Art in der Kunst so vieles ablehnen musste, so konnte sie wohl den Eindruck von Kälte machen. Aber wo eine Sache der Kunst ihn stark berührte, konnte er warm und herzlich sein, wie nur einer, der die Kunst je geliebt hat“.

Er wusste den echten Künstler herauszufinden weit früher, als er irgend bekannt wurde und hielt dann, seinen Kampf mitkämpfend, an ihm fest. Seine Freundschaft verlangte nicht Resultate, sondern Streben. Mitstrebend wurde er zum Sammler, nicht um des Sammelns willen. Seine reichen Mittel waren da, um zu fördern, nicht um zu fordern.

Durch sein Tun erfährt Fiedlers hohe Auffassung

von der Kunst die edelste Beglaubigung. Denken und Tun stimmte überein. Kunstfreund in des Wortes voller Bedeutung, meinte er stets der Empfangende zu sein. — Wilhelm Bode sagt in einem seinem Gedächtnis gewidmeten Aufsatz: „Als ‚Mäzen‘ bezeichnet oder gar gefeiert zu werden, wäre seiner innersten Natur zuwider gewesen“. Fiedler selbst kommt — nicht allein in seiner Theorie, — zum Schluss: „In der Tat beschränkt sich das, was als die Aufgabe wirklicher Förderung der Kunst für den Nichtkünstler übrig bleibt, auf eine sehr bescheidene und einfache Tätigkeit. Dieselbe hat zur Voraussetzung das feine und vorurteilsfreie Verständnis der künstlerischen Kraft, wo dieselbe auftritt, und den Willen, sich dieser Kraft unterzuordnen und ihr zu dienen, damit sie in ihrer Entwicklung weder durch die Ungunst der äusseren Bedingungen, noch durch den Mangel an entgegenkommender Teilnahme gehindert werde“.

Die Selbstlosigkeit und Bescheidenheit seines Wesens sprechen sich hier aus. Hans Marbach, der Herausgeber seiner Schriften teilt ein Wort mit, welches Fiedler einmal ganz beiläufig in seiner schlichten Art in die Unterhaltung geworfen haben soll: „Ich denke sehr selten an mich“.

Hans von Marées pflegte von Fiedler zu sagen, sein Talent sei der Charakter. Am reinsten hat seine Freundschaft Adolf Hildebrand genossen. Auf die Frage, ob er vor allem in Florenz mit Fiedler zusammen gewesen sei, antwortete er: „Ueberall!“ — Hildebrand hat dem toten Freunde ein Bronzeepitaph geschaffen: Die aufrecht stehende Mitteltafel zeigt in einem Lorbeerkranz das Profilbild Conrad Fiedlers und darunter, zusammengerückt, die Silhouette von Florenz. Zu beiden Seiten je eine musizierende Figur.

In dem das Ganze krönenden Giebel inmitten eines Flügelpaares ein niederblickender weiblicher Kopf. Unten die Inschrift: „Freundschaft mit Guten wächst wie der Abendschatten bis des Lebens Sonne sinkt“.

I.

# PROBLEM UND METHODE DER KUNSTTHEORIE

1. Metaphysik. — Es hat auch eine metaphysische Aesthetik gegeben; man findet sie an vielen Orten heute noch. Im Geiste Platos fand sie ihre immer fliessende Quelle, durch den Tiefsinn Plotins ihre erste, durch das Genie Schopenhauers ihre glanzvollste und wirksamste Ausgestaltung. Sie wird bezeichnet durch das Beziehen der Schönheit und der künstlerischen Erscheinung auf ein jenseits der Wahrnehmung absolut Existierendes: auf Ideen, eine Weltseele, einen absoluten Geist. — Nur der Positivismus, der all dies überwunden zu haben glaubt, findet ein absolut Seiendes in der Sinnesempfindung als solcher. — Wie jenes Transzendente im Schönen und der Kunst sinnlich anschaulich werde, war das merkwürdige Problem der metaphysischen Aesthetik. Wie es an sich zu bestimmen und wie es als Ziel zu erreichen sei. —

Es spiegelt sich in den Gebilden der Metaphysik jener alte Mythos vom Abfall der Welt von einem Ideale und ihrer allmählichen Rückkehr zu demselben wieder. Alles menschliche Tun erscheint dabei an einem grossen Erlösungs- oder Entwicklungswerke beteiligt. So verschieden auch jenes absolute Ziel und demgemäss

im Laufe der Zeiten die besonderen Aufgaben gedacht worden sind, bleibt dabei alles Tun durch einen Zweck bestimmt, welcher nicht von ihm selber abhängt, einem Zwecke dienend.

In einem langen Kampfe haben die Wissenschaft und das persönliche Leben ihre Befreiung aus den hemmenden Fesseln mythologischer und dogmatischer Vorurteile endlich errungen und behauptet. Um so mehr sucht man die sogenannten idealen Güter, voran die Kunst vor jedem „realistischen Geiste“ zu bewahren. Und so hat sich die Metaphysik gerade auf diesem Gebiete, wohin sie sich geflüchtet, mit besonderer Hartnäckigkeit festgesetzt.

In einer Zeit allgemeiner geistiger Befreiung lastet über einem ganzen Gebiete geistiger Arbeit der Druck einer alten Denkweise, welche in der Kunst ein „Ideal“ sucht, das über oder jenseits der Wirklichkeit sei, welche heute noch über die Natur dieses vorausgesetzten Ideals streitet, Forderungen aufstellt, Gesetze vorschreibt, die sie aus den Ansichten über die Aufgabe der Kunst ableitet, — lastet über der Kunst — wie Fiedler sagt —: „der ganze Apparat einer anspruchsvollen und engherzigen Aesthetik“. —

Während P l a t o dem Künstler — als dem Abbildner von Abbildern einen Anteil an der ewigen Wahrheit der Ideen noch nicht zugestehen will, indem er diese der philosophischen Dialektik vorbehält, findet der Künstler nach P l o t i n die Urbilder der Dinge in seiner Seele; sie sind seiner Nachahmung erreichbar, wenn auch die Idee bei ihrer Uebertragung auf den sinnlichen Stoff eine Abschwächung, einen „Abfall von sich selbst“ erleidet. Wo die Form, die Idee über den Stoff Macht gewinnt, tritt die Schönheit an den Tag,

die Seele der Dinge, die verwandt zur Seele des Menschen spricht. —

Gegenüber dem Gedanken der Nachahmung der sinnlichen Welt — und seinen Folgen: Auswahl, willkürlicher Verwendung, Zusammensetzung, Umgestaltung einem Zwecke gemäss — war damit ein grosser Schritt getan. Plotin hatte der Kunst einen ganz anderen Ursprung nachgewiesen: nicht die äusseren, sondern die inneren Dinge. Aber der mystische Charakter seiner Philosophie zeigt sich auch hier: „Der Inhalt der Kunst entwickelt sich nicht mehr von einem gegebenen Boden durch die und in der Tätigkeit des Künstlers zu seinem selbständigen Dasein empor, sondern steigt aus einer willkürlichen, gesetzten Sphäre von einem vollkommeneren Dasein in ein unvollkommeneres in der Erscheinungswelt herab.“[1])

Und gerade durch dieses Moment wird Plotin zum Vorläufer der idealistischen, spekulativen Aesthetik.

Schelling sieht in den Formen der Kunst die Formen der Dinge an sich, die Formen der Urbilder. Die Kunst stellt das Absolute (Unendliche) endlich dar. Hegel erklärt das Schöne als die Einheit von Idee und Erscheinung, die Kunst als die sinnliche Darstellung des Absoluten, eine Durchgangsstufe des absoluten Geistes auf dem Wege zur Religion und Philosophie, eine Form des Begriffs, eine Art des Wissens — — eine metaphysische! — —.

Schopenhauer kannte das Auge, welches begehrungslos und betrachtend auf den Dingen ruht, aber er misst ihm sofort metaphysische Bedeutung zu und verliert die objektive unter den Händen: Die

[1]) Fiedler: Bemerkungen über die kunstphilosophischen Ansichten bei den Griechen und Römern.

Kunst wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten ewigen Ideen. „Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis“.[1])

Wohl trennt Schopenhauer die künstlerische, anschauliche Erkenntnis sehr scharf von der begrifflichen, die dem Satze vom Grunde folgt, aber der wesentliche Schwerpunkt liegt für ihn auf der metaphysischen Wirkung. Indem das künstlerische Schauen nicht mehr dem Satz vom Grunde gemäss den Relationen der Erscheinungen nachgeht, befreit sich der Intellekt von der quälenden und ursprünglichen Herrschaft des Willens, das Subjekt wird zum „reinen Subjekt des Erkennens“. Der Wille verschwindet aus dem Bewusstsein. Nicht dauernd, nur für eine „kurze Feierstunde“, ausnahmsweise und vorübergehend. Die Kunst ist nur ein augenblicklicher Trost im Leben; noch nicht selbst der Weg aus dem Leben hinaus, aber sie weist unmittelbar auf diesen Weg hin: auf die grosse Umkehr, die Abtötung des Willens, die Erlösung. —

Was die metaphysische Aesthetik beschäftigte, war im eigentlichsten nicht die Kunst, sondern der vorausgesetzte Gegenstand der Kunst, ein vorgefasstes Ideal der Schönheit und mit diesem Ideal der Zweck der Kunst. Und es bedeutet noch keine prinzipielle Wendung, wenn ein ästhetischer Skeptizismus ein solches Ideal leugnet oder auch den kühnen Sprung wagt vom „allerrealsten Sein“ zur „Täuschung“, wenn er die Kunst für die bewusste Vortäuschung einer Wirklichkeit erklärt. An die Stelle des in einem grossen Zusammenhange erdichteten Gegenstandes tritt nur eben ein völlig willkürlich und prinziplos erdachter Gegenstand, eine verschönerte Wirklichkeit. —

---

[1]) Welt als Wille und Vorstellung I. 217, § 36.

Auch der Naturalismus (Positivismus) kennt im Grunde keine andere Frage, als die nach dem Objekt und dem Zweck der Kunst. Er antwortet schnell: Wirklichkeit, Aufklärung. So sehr er sich gegen die Metaphysik sträubt, bleibt er beim metaphysischen Problem. —

Conrad Fiedler vollzieht in der Kunsttheorie jene Wendung, welche für die Philosophie überhaupt die grosse Tat Kants, die Schöpfung des Kritizismus ausmacht: er fragt nicht nach der Natur des absoluten Objektes der Kunst, sondern nach der Gesetzlichkeit des künstlerischen Bewusstseins, durch welche erst der eigentümliche Gegenstand der Kunst möglich wird: „ob der Verstand eine Gesetzgebung in sich enthalte, die die künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen notwendig mache?“[1]) Mit der Lösung dieser Frage wird jede weitere metaphysische Anwandlung der Kunst gegenüber von Grund aus unmöglich.

Um aber die besondere Bedeutung der kritischen Philosophie, die Art ihrer Fragestellung und der damit notwendig gegebenen Methode für die Kunsttheorie Fiedlers, oder, wenn man will, die Erweiterung, die sie durch Fiedler erfährt, richtig würdigen zu können, müssen wir erst die bedeutungsvolle Isolierung des Problems im allgemeinen, wie sie Fiedler vollzieht, betrachten.

2. Kunst und Schönheit. — Schiller hat die Aufgabe angedeutet: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn

---

[1]) Siehe Anhang 12

an seine Stelle zu setzen".[1]) Fiedler hat diese Aufgabe durchgeführt.

Kant hatte den Begriff der Schönheit aus all jenen Verbindungen, in denen er wie im Altertum so besonders bei den englischen Aesthetikern gehalten worden war, prinzipiell geschieden: vom Wahren (der begrifflichen Erkenntnis) und Guten (dem Sittlichen) ebenso, wie vom bloss sinnlich Angenehmen, wie auch vom Vollkommenen der Rationalisten. Nicht aber vom Problem der Kunst als solcher. Diese Scheidung blieb Fiedler vorbehalten. Es bedurfte der unmittelbaren Berührung seines philosophisch-kritischen Geistes mit dem künstlerischen Schaffen selbst, um sie prinzipiell vollziehen zu können. —

Man zählt die Probleme der Kunsttheorie wie selbstverständlich zu den Problemen der Aesthetik, zur Lehre vom Schönen. — Man setzt stillschweigend voraus, dass die Kunst durch Schönheit wirke, dass sie Schönheit erzeuge.

Aber im Grunde könnte man mit demselben Rechte die Probleme der Erkenntnistheorie im Rahmen der Lehre vom Schönen behandeln. Hat doch Plato ausdrücklich betont, dass der philosophische Geist zum wahrhaft Wahren, Guten und Schönen aufsteige, ja sein letztes Ziel sei die Schönheit: sie überstrahlt das Wahre und Gute.

Für Schelling war allerdings die Kunst das wahre Organon der Philosophie. Heute wäre es eine Tollkühnheit, einen ähnlichen Versuch zu erneuern. Die Erkenntnistheorie steht selbständig da.

Im Grunde ist die Kunsttheorie ebensowenig ein Teil der Lehre vom Schönen, wie die Erkenntnistheorie und die Ethik.

---

[1]) Brief an Goethe vom 7. Juli 1797.

Damit ist nicht die Behauptung ausgesprochen, die Kunst habe tatsächlich nichts mit dem Schönen, dem Erlebnis des Schönen zu tun, sondern nur, dass die theoretischen Probleme vom Schönen und von der Kunst sorgfältig voneinander zu trennen sind. Mit einer willkürlichen Verleugnung der Schönheit wäre gar nichts getan.

Die sonderbare Verschmelzung der Probleme des Schönen und der Kunst hat durch die ganze Entwicklung der Aesthetik eine, — wie es scheint, unverlierbare — Sanktionierung erfahren. Sie bleibt unangetastet bei jeglicher Wendung der prinzipiellen Betrachtungsweise, sei es nun die der Metaphysik, die der Psychologie oder die des Kritizismus. Auch Kant glaubte mit dem Prinzip der Schönheit zugleich das der Kunst aufgedeckt zu haben. —

Der metaphysische Begriff der Wahrheit, den der griechische Geist geboren, hatte eine selbständige Lösung der Kunstprobleme unmöglich gemacht. Erst der kritische Geist Kants machte die Bahn auch für diese Probleme frei, ohne sie einstweilen selbst zu Ende zu schreiten.

Mit erstaunlicher Sicherheit hat Kant in der Konsequenz seiner Methode — in seiner Kritik der Urteilskraft — das selbständige Prinzip des Schönen als ein Prinzip des menschlichen Bewusstseins herausgestellt und damit das eigentliche Problem der Aesthetik seiner Lösung entgegengeführt. — Fiedler wollte niemals Aesthetiker sein.

Kants dritte Kritik bleibt das goldene Buch der Aesthetik, so lange das Gefühlserlebnis des Schönen der Gegenstand einer kritischen Aesthetik bleibt. Das Prinzip der Kunst aber, das Problem Fiedlers, wird in seiner Selbständigkeit darin gar nicht berührt. Die

Kunst tritt hier nicht anders auf, als jeder andere Gegenstand des ästhetischen Gefühls, abgesehen von der allerdings bedeutungsvollen Lehre vom eigengesetzlichen Schaffen des Genies.

Mit der Gesetzlichkeit des Geschmacksurteils, welchem Kunstwerke freilich wie alle anderen Dinge unterworfen werden können, ist die Gesetzlichkeit der Kunst noch nicht mitgegeben. Sie bleibt ein eigenes Problem. Es bleibt die Frage nach jenen Merkmalen, welche allein dem Kunstwerk als solchem, als einem besonderen Erzeugnisse des schöpferischen menschlichen Geistes, zukommen.

Im vollen Bewusstsein kantischer Methode will Fiedler nie das Gefühlserlebnis des Schönen leugnen, weder in der Natur noch in der Kunst. Er kannte es, nichts ist gewisser als das. Er spricht auch davon, er weiss es zu schildern, aber sein Problem ist es nicht. Sein Problem ist allein das eigentümliche Prinzip der bildenden Kunst.

Es war für Fiedler gewiss, dass in der Aesthetik jede Beziehung — auch die der Kunstwerke — auf unser subjektives Gefühl der Lust und Unlust ihre theoretische Erklärung finde und, dass die Gesetzlichkeit dieser Beziehung in Kant ihren Philosophen gefunden habe, aber ebenso, dass in der Aesthetik als solcher die Kunst künstlerisch unerklärt bleibe. Aesthetik und Kunsttheorie waren für ihn zweierlei.

Es musste so sein, wenn es möglich werden sollte, das Gesetz der Kunst in seiner Notwendigkeit und unbedingten Geltung rein herauszustellen und das Bewusstsein vom eigensten Gehalte der Kunst zu klären.

Nochmals: Der Schönheit ist damit nicht geschadet. Kant hat uns ihrer versichert. Wo eine Erscheinung in ihrem besonderen Gesetz von unserem Gemüte erfasst

wird, wo wir die gesetzliche Erscheinung in der begehrungslosen Beziehung auf unser Subjekt, auf das Gefühl von Lust und Unlust erleben, wobei unsere Erkenntnisvermögen, zu einer freien Einheit gelangt, in einem freien Spiele schweben, da erleben wir mit Notwendigkeit Schönheit.[1])

Und dann: je sicherer die eigene, innere Gesetzlichkeit der künstlerischen Erscheinung in sich erlebt wird, um so sicherer und reiner folgt in der Beziehung derselben auf unser Subjekt das Erlebnis der Schönheit.

Aber jene Gesetzlichkeit will zunächst und vor allem in ihrer eigenen, objektiven Bedeutung erfasst worden sein, ihr Problem verlangt eine selbständige und reine Lösung. Darum scheidet Fiedler so streng die Kunsttheorie vom Probleme der Aesthetik.

Dabei tritt uns noch etwas sehr Wichtiges entgegen. Für die Aesthetik als die Lehre vom Gefühlserlebnis des Schönen war ein objektives Prinzip nicht möglich.[2]) Indem Kant das Erlebnis des Schönen als ein solches des Gefühls, als eine Beziehung aufs Subjekt nachgewiesen hat, hat er die Unmöglichkeit, ein objektives Prinzip für dieses Gebiet zu finden, unwiderleglich gezeigt. Der Charakter der Allgemeinheit des

---

[1]) „Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zur Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust und Unlust desselben.“ Krit. d. Urt. S. 3 (2. u. 3. Aufl.)

„Das Prinzip des Geschmacks ist das subjektive Prinzip der Urteilskraft überhaupt.“ S. 145.

„Der Geschmack als subjektive Urteilskraft, enthält ein Prinzip der Subsumtion, aber nicht der Anschauungen unter Begriffe, sondern des Vermögens der Anschauungen oder Vorstellungen (d. i. der Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d. h. den Verstand), sofern das erstere in seiner Freiheit zum letzteren in seiner Gesetzmässigkeit zusammenstimmt.“ S. 146.

[2]) „Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben.“ Krit. d. Urt. S. 53.

Geschmacksurteils beruht lediglich auf der Einheit der Erkenntnisvermögen, die dabei in Frage kommen, auf der subjektiven Zweckmässigkeit der Form eines Gegenstandes für die Urteilskraft überhaupt. (Krit. d. Urt. § 38.)

Sobald nun aber die Gesetzlichkeit der Kunst als eine solche — nicht mehr des Gefühls, sondern des gestaltenden Verstandes erkannt wird, ist es klar, dass hier nicht allein die Möglichkeit, sondern auch die Notwendigkeit objektiver Prinzipien gegeben ist. Dabei ist nun freilich nicht mehr an die Frage zu denken — einem Kunstwerk gegenüber —, ob es schön sei oder nicht (das Geschmacksurteil), sondern an die Frage, „ob und in welchem Grade der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunstwerk aufgeklärt werde“.[1])

Der Begriff der Schönheit — der Begriff einer der allgemeinsten, der ursprünglichen Funktionen des menschlichen Geistes — ist viel zu weit, um allein für die Kunst in Anspruch genommen werden zu dürfen, aber auch viel zu eng, um das ganze und eigentliche Wesen des Künstlerischen auch nur beiläufig zu bestimmen. Die künstlerische Objektivität trifft er nicht.

Wenn wir ein Stück Natur, ein wissenschaftliches Werk, eine zur Freiheit durchgedrungene Seele, ein zur Klarheit der Gestaltung gelangtes Kunstwerk schön nennen, so haben wir ein ästhetisches Prädikat ausgesprochen auf Grund des subjektiven Erlebnisses eines zur freien Realisierung gelangten Gesetzes. Ein ästhetisches Prädikat, aber nicht ein künstlerisches, so wenig wie ein logisches oder ethisches. Die Schönheit kann einem Kunstwerk sehr wohl zugesprochen

[1]) Anhang 14. Vgl. auch 10—14.

werden, aber sie ist nicht das eigentümliche Prädikat der künstlerischen Gestaltung.

Das spezifisch künstlerische Erlebnis einem Werke der bildenden Kunst gegenüber liegt nicht in der möglichen Beziehung des Bildzusammenhangs auf unser Gefühl, sondern allein in der Beziehung des Bildzusammenhangs auf die in ihm dargestellte sichtbare Seite der Welt. Wir können sagen: die Sichtbarkeit ist das eigentümliche Prädikat der bildenden Kunst. —

Die Kunsttheorie betrachtet nicht mehr das Urteil über ein Kunstwerk, sondern das Kunstwerk selbst — — in seiner allgemeinen Bedeutung — als ein künstlerisches Urteil. —

So bleibt der Begriff der Schönheit von dem prinzipiellen Zusammenhang der Fiedlerschen Untersuchung ausgeschlossen. Nicht eine künstlerische Schönheit, sondern die künstlerische Wahrheit ist das Problem. — Schiller hatte recht. —

Neben den allgemeinen Begriff der Schönheit tritt der allgemeine Begriff der Kunst, neben die Aesthetik die Kunsttheorie.

Die Scheidung Fiedlers war prinzipieller Natur. Uns bleibt nur noch die terminologische Frage, ob nicht, wenn auch sachlich getrennt, die Untersuchungen beider Probleme nach wie vor unter dem einen Namen der Aesthetik zusammengefasst werden dürfen? Wir wagen hierin keine Entscheidung. Der allgemeine Sprachgebrauch ist doch wohl stärker als jede an sich noch so notwendige prinzipielle, theoretische Ueberlegung.

Dass Fiedler recht hatte, seine Unterscheidung streng innezuhalten, ist gewiss. In der gesamten Ge-

schichte der Aesthetik fand er nichts, was dem ähnlich gewesen wäre, was er für die Kunsttheorie geleistet hat.[1])

3. Erkenntnistheorie. — Die Bedeutung der Kantischen Philosophie für das Fiedlersche Denken liegt somit nicht so sehr in der Aesthetik Kants, als in dessen allgemeiner Methode und in der Aesthetik nur insoweit, als diese Methode auch hier sich geltend macht. Insbesondere aber liegt Fiedlers Kunsttheorie in der allgemeinen Richtung von Kants Erkenntnistheorie. Wir können sagen: was Kant für die Erfahrung und damit für die Wissenschaft geleistet hat, das leistet Fiedler für die bildende Kunst.[2])

Wesentlich ist die Wendung von der Frage nach den Objekten zur Frage nach dem Objektdenken, hier von der Frage nach dem Objekte der Kunst zu der nach der besonderen Art des künstlerischen Naturerfassens. Diese Wendung war allein durchführbar im Geiste der kritischen, der formalen Methode Kants, welche sich allein auf die Gesetzlichkeit der Erkenntnis, hier des künstlerischen Naturerfassens richtet, auf

---

[1]) Fiedlers Untersuchungen beziehen sich auf das Gesetz allein der bildenden Kunst. Soferne aber bildende Kunst, Dichtkunst und Musik, woran gar nicht gezweifelt werden kann, mit Recht unter dem einen Begriff der Kunst überhaupt zusammengefasst werden, ist es sicher, dass in der besonderen Form des Gesetzes der bildenden Kunst das Gesetz der Kunst überhaupt enthalten sein muss. Freilich, auf eine Lösung der allgemeinen Frage durfte man erst rechnen, wenn man sie auf einem besonderen Gebiete gesondert stellte. Um dieser Fragestellung konzentriert nachgehen zu können, verzichten wir hier, wie Fiedler selbst, auf Hinweise der Analogie. Durchgeführt müssen die notwendigen Uebertragungen einmal werden, wie es denn für das Gebiet der Dichtkunst im Anschluss an die Form, die das Gesetz bei Adolf Hildebrand gefunden hat, auch bereits geschehen ist. Vgl. unsere Anm. Seite 131.

[2]) Wir vermeiden, soweit es irgend tunlich ist, die Kantische Terminologie, wie sie auch Fiedler nirgends anwendet, was der Lesbarkeit seiner Schriften gewiss zu grossem Vorteil gereicht. — Fiedlers Gesetz ist Kants A priori.

die Gesetzlichkeit, wie sie infolge der Einheit unseres auffassenden Bewusstseins aller Erfahrung, wie andererseits auch jedem künstlerischen Schaffen, kurz jedem besonderen Gesetze notwendig zu Grunde liegt.

Allein in dieser formalen Art der Betrachtung ist es möglich, das Gesetz herauszuheben, welches in jedem Werke echter Kunst gerade als die notwendige Bedingung seines künstlerischen Naturgehaltes wirksam ist und seine Geltung bewährt.

Nicht die tatsächliche Komposition der Kunstwerke, wie sie durch mannigfache Momente psychologischer Natur bestimmt sein könnte, sondern, davon unabhängig, das Gesetz, die notwendige Form jeden künstlerischen Zusammenhangs, und damit jeden künstlerischen Inhalts bildet den Zielpunkt dieser Betrachtung. Nicht die Vergleichung und Untersuchung der Gemeinsamkeiten tatsächlicher Inhalte oder historischer Bedingungen ist die Sache Fiedlers, sondern vom Einzelinhalt unabhängig, die allgemeine und notwendige Bedingung auch des einzelnen und des individuellsten künstlerischen Inhaltes, seine Form, d. i. sein Gesetz.

Diese Betrachtungsweise leitet nicht ein Gesetz aus besonderen Bedingungen ab, welches sie dann *für jedes* Kunstwerk aufzustellen unternähme, sondern weist aus dem allgemeinen Prinzip jene eine Form, die Gesetzlichkeit auf, welche *in jedem* Kunstwerk als einer Schöpfung und Repräsentation des menschlichen Geistes notwendig enthalten ist und nun durch jedes einzelne Werk immer von neuem erwiesen wird.

Die Betrachtungsweise Fiedlers ist formal, sie betrifft das Formale der Kunst, wie die Kants in seiner Erkenntnistheorie das Formale der Natur.[1]) Der In-

[1]) „Das *Formale* der Natur ist die Gesetzmässigkeit aller Gegenstände der Erfahrung.“ Prolegomena § 17.

halt oder die Meinung seiner Kunsttheorie ist damit durchaus nicht ein Formalismus. Es wird nicht die Form dem Inhalt gegenüber ausgespielt. Nicht die künstlerische Bedeutung einer Form, sondern die formale, d. h. die gesetzliche Bedeutung der Kunst selbst ist in Frage.

Der alte Streit der „Form"- und „Inhalts"-Aesthetik wird nicht mehr berührt, geschweige denn ins Leben zurückgerufen. War es damals die Frage, ob Kunst durch Form oder durch Inhalt oder durch beides wirke, so lautet jetzt die Frage, wie ein spezifisch künstlerischer Inhalt, wie die Kunst überhaupt — als ein notwendiger Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses des Menschen zur Natur möglich sei. — Damit ist jeder Dogmatismus ausgeschlossen.

Eine „inhaltliche" wie eine „formalistische" Aesthetik sind nur so lange möglich, als man die selbständige Gesetzlichkeit der Kunst nicht kennt, nicht anerkennt oder nicht nach ihr fragt. Denn auch eine „blosse Form" — soll sie nicht rein logische Bedeutung haben — bringt, im Sinne der Formästhetik gedacht, ausserkünstlerische Beziehungen mit sich (Begriff der Vollkommenheit etc.). — Eine Theorie der künstlerischen Gesetzlichkeit in der der Kunst eigentümlichen Beziehung auf die Natur kann nicht anders als formal sein. —

Behalten wir diesen Grundzug der Fiedlerschen Theorie im Auge, so bemerken wir sofort, dass er ihr nicht etwa nur einige Sätze aus irgend einer Erkenntnistheorie vorausschickt, sondern dass sie ihrem ganzen Wesen nach eine erkenntnistheoretische ist. Und so ist denn auch bei ihm — genau wie bei Kant — der Phänomenalismus — wir erfassen die Dinge nur als Erscheinungen — die Bedingung seiner Methode, nicht

aber eine subjektivistische, metaphysische Lehre wie bei Schopenhauer. —

Nicht vom absoluten Charakter der Welt will Fiedler handeln, sondern von der Art der Kunst, Welt zu begreifen und das, was uns als Erscheinung gegeben ist, mit der Gewissheit einer Erkenntnis zu erfassen. Von der Art der geistigen Gebilde, in denen der Künstler sich eines Inhalts der Welt versichert.[1])

Nicht der absolute Charakter der Wirklichkeit interessiert ihn, sondern allein der Charakter unseres zweifellosen Wirklichkeitsbesitzes, seiner Form, bezw. seiner Formen.[2])

Indem Fiedler die Grundlagen gerade des künstlerischen Naturerfassens bestimmt, zeigt er uns neben der begrifflichen Erkenntnis und von ihr scharf geschieden, eine andere Art der Beziehung des menschlichen Geistes zur Aussenwelt: neben der Natur der Erfahrung die Natur der Kunst, — zu welcher der Mensch in allen seinen sichtbaren Erscheinungsweisen ebenso gehört wie Luft und Licht oder der architektonisch zu gestaltende Raum. Die Frage ist dabei nicht, wie der Künstler seinem besonderen Modell, sondern wie er der Natur überhaupt gegenübersteht.[3])

---

[1]) In seiner ersten Schrift „Ueber die Beurteilung etc.“ nennt Fiedler — mit Marées — direkt die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat. Später lässt er den Ausdruck „Erkenntnis“ fallen, wahrscheinlich um Missverständnisse zu vermeiden und den Gegensatz der Kunst zu jeder begrifflichen Erkenntnis schärfer hervortreten zu lassen.

[2]) Mit Unrecht wirft Jonas Cohn infolge einer Missdeutung der Erkenntnistheorie Fiedlers einen extremen Nominalismus, sowie seiner Kunsttheorie einen Formalismus vor. Allg. Aesth. 1901, S. 114. Anm.

[3]) Baumgarten (Aesthetica, Frankfurt a. O. 1750, 58) hatte mit seiner Theorie der „sinnlichen Erkenntnis“ das Problem Fiedlers noch gar nicht berührt, so sehr auch der Terminus fürs erste überrascht. Wohl weist B. auf die Anschauung hin, aber nur, um in ihrer Be-

„Wir brauchen nicht nach einer Aufgabe zu suchen, die im Gegensatz zu der ernsten Aufgabe des Erkennens der Kunst gestellt wäre; vielmehr brauchen wir nur unbefangenen Auges zu sehen, was der Künstler tatsächlich tut, um zu begreifen, dass er eine Seite der Welt fasst, die nur durch seine Mittel zu fassen ist, und zu einem Bewusstsein der Wirklichkeit gelangt, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann.“[1])

Gerade mit dieser Gleich- und Entgegensetzung von Wissenschaft und Kunst erkennen wir den Sinn der philosophischen Kunsttheorie, wie sie Conrad Fiedler eingeführt hat. Was wir schon angedeutet haben, sagen wir nun allgemeiner: was die Erkenntnistheorie der Wissenschaft gegenüber leistet, das leistet die Kunsttheorie der Kunst gegenüber.

Die Methode der Erkenntnistheorie Kants findet ihre Uebertragung auf die Theorie der Kunst. In dieser Erweiterung beweist sie die Fruchtbarkeit des Kantischen Geistes.

Jede metaphysische Theorie betrachtet die Kunst in völlig fremden, ja in unmöglichen Beziehungen, handelt von etwas, was ausserhalb der Kunst selbst liegt; jede psychologische Kunsttheorie geht entweder von etwas aus, was der Kunst folgt (den Wirkungen), oder sie behandelt die Entstehung und den Verlauf des künstlerischen Prozesses: allein eine Kunsttheorie im Sinne der Erkenntnistheorie behandelt das, was in der Kunst selbst liegt.[2])

ziehung auf unser Gefühl der Lust und Unlust das Schöne als das im Bereiche der sinnlichen (verworrenen) Erkenntnis Vollkommene zu erklären. — Vgl. Anhang 7.

[1]) Fiedler, S. 301.

[2]) Prolegomena § 21a: „Es ist nötig, die Leser zu erinnern, dass hier nicht von dem Entstehen der Erfahrung die Rede sei, sondern von dem, was in ihr liegt.“

Wie die Erkenntnistheorie die Wissenschaft, so analysiert die Kunsttheorie die Kunst ihrem Gehalte nach. Sie untersucht die notwendige und reale Bedeutung des künstlerischen Gestaltens, wenn wir wollen, des künstlerischen Denkens. — Sie beschreibt nicht das künstlerische Schaffen in der Art der Psychologie, sondern analysiert den Begriff der Kunst, — nicht im rein logischen Sinne, sondern seiner objektiven Bedeutung nach, als das Gesetz des künstlerischen Naturerfassens. Nochmals: seinem Gehalte nach.

So lautet für Fiedler die Frage nicht mehr: ob eine Idee, ob die Wahrheit das Prinzip der Kunst sein solle, sondern „was Wahrheit im künstlerischen Sinne sei?“[1]) Es ist der Begriff der künstlerischen Wahrheit, der einer Analyse bedarf und eine solche erfährt.

Dabei ist es von Wichtigkeit zu bemerken: Nicht einen besonderen Begriff von künstlerischer Wahrheit will Fiedler aufstellen, sondern den allgemeinen Begriff in seiner selbständigen Notwendigkeit aufweisen. Er fragt nicht, welches die künstlerische Wahrheit sei, sondern was die Wahrheit im künstlerischen Sinne sei. Auch nicht, wie der Künstler den Eindruck der Wahrheit erreichen könne; er fragt nach den in ihr selbst gelegenen prinzipiellen Bedingungen ihrer Möglichkeit.

Die Frage wird gelöst zugleich mit dem Nachweis des eigentümlichen Gesetzes der Kunst. Die Analyse des Begriffes der Kunst und die des Begriffes der künstlerischen Wahrheit bilden ein und dieselbe Aufgabe. Mit der Gesetzlichkeit der Kunst ist auch der Begriff der künstlerischen Wahrheit gegeben, vielmehr er ist allein im Gesetze der Kunst zu begründen.[2])

---

[1]) Fiedler, S. 160. Vgl. auch oben S. 23.

[2]) Ganz sonderbar erklärt Jonas Cohn die künstlerische Wahrheit

So ist das Problem der Kunsttheorie gleich dem der Erkenntnistheorie ein Problem von der umfassendsten Bedeutung. Es enthält in sich die Fragen nach dem allgemeinen Ursprung (nicht nach dem besonderen genetischen) und nach der Geltung des Gesetzes der Kunst, wie nach den damit notwendig mitgegebenen Grenzen.

Die Frage nach dem Ursprung der künstlerischen Tätigkeit — der Titel des Fiedlerschen Hauptwerkes — hat für die Kunsttheorie nicht den Sinn der psychologischen und biologischen Frage nach den subjektiven Quellen, sondern den nach den objektiven Voraussetzungen, nach den Bedingungen der Kunst. Es ist nicht die Frage nach der Entstehung und Entwicklung des künstlerischen Bewusstseins — selbst wo Fiedler eben gerade diese Ausdrücke anwendet —, sondern stets die nach dem Ursprung seines objektiven Charakters.

Die notwendige Geltung des Gesetzes der Kunst, der Kunst überhaupt, würde weder aus dem Zweckzusammenhang eines wenn auch noch so weiten und idealen Weltkreises, noch aus psychologisch feststellbaren Bedürfnissen der menschlichen Natur sich beweisen lassen.

Kant hatte die Geltung der Gesetze des Naturerkennens von der Natur dadurch bewiesen, dass er sie als die notwendigen Bedingungen der Erfahrung, in wel-

als einen „ethischen“ Begriff, für den er den Ausdruck „Wahrhaftigkeit“ vorschlägt. Allg. Aesth. S. 71. — Nebenbei: es ist kaum einzusehen, mit welchem Rechte sich diese Aesthetik als kantisch und kritisch ausgibt.

Ganz anders — in kantischem Geiste — Eugen Kühnemann: „Die Frage der Wahrheit bedeutet: ist das Gesetz der Darstellung, wie es in dem Problem dieses Kunstwerks aufgegeben ist, erfüllt? Wenn das Werk in der Bestimmtheit der Anschauung dasteht, von innerer Notwendigkeit erfüllt, — so ist es wahr.“ Kants und Schillers Begründung der Aesthetik, München 1895, S. 161.

cher allein uns Gegenstände der Natur gegeben sind, aufwies. „Sie gelten also notwendig von der Natur, weil sie von der Erfahrung der Natur gelten; und nicht darin liegt ihr Beweis, dass ohne sie Naturwissenschaft nicht möglich wäre, denn so weit hätten sie immer erst die Bedeutung von Postulaten des Erkennens; er liegt darin, dass ohne sie der Gegenstand der Naturwissenschaft: die Erfahrung nicht möglich ist. Den Nachweis davon liefert Kant durch die Analyse des Begriffs der Erfahrung."[1])

Genau ebenso verfährt Fiedler. Das Gesetz der bildenden Kunst, die künstlerische Gestaltung weist er auf als die notwendige Bedingung einer selbständigen und in sich verständlichen Sichtbarkeit, in welcher uns allein geschlossene, rein anschauliche Bilder von der Natur gegeben sind. Weder in einer blossen Summe von Gesichtseindrücken, noch in der kompliziertesten begrifflichen Erkenntnis ist eine selbständige Sichtbarkeit möglich. Sie ist möglich allein in der künstlerischen Gestaltung, unter dem Gesetze der Kunst als dem Gesetze des künstlerisch auffassenden Bewusstseins. So gilt das Gesetz der Kunst notwendig von der sichtbaren Natur, weil es die Grundbedingung einer selbständigen Sichtbarkeit ist. Auch hier müssen wir sagen: nicht darin liegt sein Beweis, dass ohne dasselbe Kunst nicht möglich wäre, vielmehr darin, dass ohne dasselbe der Gegenstand der Kunst: die selbständige Sichtbarkeit (welche vom diskursiv beobachtenden Auge nie getroffen wird) nicht möglich ist. — Was für Kant die Analyse des Begriffs der Erfahrung, das ist für Fiedler die Analyse des Begriffs der Sichtbarkeit. —

[1]) Alois Riehl: Logik und Erkenntnistheorie. In: Die Kultur der Gegenwart, Systematische Philosophie, 1907. S. 95.

Das Prinzip der Kunst, zugleich die Voraussetzung einer rein sichtbaren Natur, ist ein Gesetz unseres Bewusstseins; es ist begründet in der Einheit des auffassenden, synthetischen Bewusstseins.

So erweist sich auch in der Kunsttheorie Fiedlers die Philosophie als die Lehre von der Gesetzlichkeit des menschlichen Bewusstseins oder als das Selbstbewusstsein des schaffenden menschlichen Geistes.[1]) —

Fiedler zeigt die Bedeutung der Kunst für das menschliche Bewusstsein, aber nicht für das wissenschaftliche, nicht für das ethische, auch nicht für das im engeren Sinne ästhetische, sondern die Bedeutung der Kunst unter dem Gesichtspunkte des Bewusstseins überhaupt. —

Die „höhere Welt", von der Michelangelo platonisch spricht, ist für uns die geistige Welt des schaffenden Menschen. —

Mit dem Gesetze der Kunst sind aber auch die notwendigen Grenzen der Kunst bestimmt. Es sind nicht die Grenzen eines beschränkten, abgesteckten Territoriums, sondern die ihres geistigen Gebietes. Mit der Notwendigkeit ihres Gesetzes erfährt sie auch die Notwendigkeit ihrer Beschränkung.

Nicht die beschränkten Mittel unserer Natur schränken das Gebiet der Kunst notwendig ein, sondern dieselbe Gesetzlichkeit, welche — ihrerseits auch nicht auf dieser Beschränktheit der Mittel beruhend — erst eine eigentümliche und in ihrer Eigentümlichkeit unendliche, mögliche Welt eröffnet. Gerade indem der menschliche Geist sich seiner prinzipiellen Grenzen bewusst wird, entdeckt er in diesen Grenzen die freie Möglichkeit seiner Entfaltung.

---

[1]) S. Anhang 2 und 3.

Grenzscheidungen wie die Kants, wie die Fiedlers bedeuten eine Befreiung des menschlichen Geistes. —

4. Psychologie.[1]) — Was die Kunsttheorie im Sinne Fiedlers von den Bemühungen der Psychologie um die Erklärung der künstlerischen Erscheinungen wesentlich trennt, haben wir bereits angedeutet. — Die Ansprüche der „psychologischen Aesthetik" machen es nötig, auf diesen Gegensatz näher einzugehen. Die Psychologie ist die Wissenschaft von den seelischen Funktionen, den Gesetzen ihres Entstehens und ihres Verlaufs. Sie ist somit nicht nur berechtigt, sondern — sofern ihr nur irgend an einer gewissen Vollständigkeit gelegen ist — auch gezwungen, ihre Forschungen bis in das entlegenste Gebiet ästhetischen Erlebens, künstlerischen Schaffens und Verstehens auszudehnen. Ja wir werden ihre allgemeinen Aufstellungen über die Natur des menschlichen Seelenlebens sicher nicht als Gesetze gelten lassen, wenn sie nicht auch im Erleben der Kunst ihre Geltung, ihre Bestätigung finden. Eine Psyche von besonderer Art wird dem Künstler heute niemand zuschreiben wollen, der Künstler sich selbst am wenigsten.[2]) — Was psychologisch jedem Gefühlserlebnis zukommt, kommt auch dem Erlebnis des Schönen zu. Was aber das Schöne zu einem prinzipiell geschiedenen, selbständigen Inhalt des

[1]) Vgl. die Ausführungen eines Psychologen: E. Meumann, Die Grenzen der psychologischen Aesthetik. In: Philosophische Abhandlungen, Max Heinze zum 70. Geburtstage gewidmet, 1906.

[2]) Psychologische Betrachtungen des Schönen und der Kunst haben schon im 18. Jahrhundert weite Verbreitung und zweifellose Erfolge gehabt. In Deutschland hat Herder gerade auch auf diesem Gebiete Bedeutendes geleistet. Manches davon taucht in den neuesten Entdeckungen wieder auf. Im 19. Jahrhundert war es Fechner, der nach dem Vorgang Zeisings, in bewusstem Gegensatz zur metaphysischen „Aesthetik von oben" die „Aesthetik von unten" als eine empirische und experimentelle Wissenschaft einführte. Neuerdings eine unabsehbare Entwickelung.

Bewusstseins macht, ist völlig unabhängig von der psychologischen Art des Erlebens. Doch sehen wir hier ab vom Probleme der Schönheit. Das Verhältnis der Psychologie allein zum Probleme der Kunsttheorie darf uns beschäftigen. Es sei nur betont: das ästhetische Problem Kants war nicht psychologisch gemeint.

Die Psychologie wird es sicht nicht nehmen lassen — und es hat gewiss ein hohes, besonderes Interesse —, die allgemeinen Gesetze psychischen Lebens gerade auch in der Untersuchung des künstlerischen Schaffens zu beobachten und zu bestimmen. Sie findet auch hier jene Grundfunktionen, die schon Locke hervorhob: das Bemerken und Behalten, Unterscheiden und Vergleichen, Verbinden und Abstrahieren. Für das Studium der Aufmerksamkeit, Assoziation, Gewöhnung, Einfühlung usw. wird die Beobachtung gerade des künstlerischen Schaffens dem Psychologen eine reiche Ausbeute gewähren. Aber selbst wenn die Psychologie die kompliziertesten Prozesse, die der Kunst im besonderen eignen, genau beschrieben hat, bleibt noch das Problem der prinzipiellen Bedingungen, unter denen die Kunst als ein eigentümlicher Inhalt (Produkt) des Bewusstseins steht. Das Gesetz des künstlerischen Inhaltes, des Produktes, ist nicht ein Gesetz des künstlerischen Prozesses. Es bleibt das selbständige Problem der Kunsttheorie, das Problem Fiedlers.

So berechtigt und wichtig für die Psychologie selbst die Fragen auch sind, die sie an das Schaffen und Verstehen der Kunstwerke zu stellen hat, — wie entsteht, wie verläuft der Prozess des Schaffens, der Prozess des „Geniessens“? — so wenig haben diese Fragen eine Entscheidung darüber zur Folge, was in den eigentümlichen Zusammenhang der Kunst gehört, was nicht; welches das Gesetz dieses Zusammenhangs sei; was

das Verstehen der Kunst notwendig scheidet vom blossen „Genuss“. —

Was die Psychologie als solche im künstlerischen Schaffen sieht und sehen muss, ist die Naturgesetzlichkeit seines Verlaufes. Sie ist eine Naturwissenschaft, eine Spezialwissenschaft. — Aus dem Zusammenhang des Naturgeschehens tritt auch das künstlerische Schaffen nicht heraus; hier hat es keine prinzipielle Sonderstellung. Erst die in ihm erzeugten geistigen Inhalte (Produkte) haben ihren eigentümlichen Zusammenhang. — Das Gesetz, welches diesen Zusammenhang zu einem notwendigen und objektiven macht, ist das Problem der Kunsttheorie und dieses allein in erkenntnistheoretischer Analyse zu lösen. —

Entstehung und Verlauf des künstlerischen Schaffens sind lückenlos aus der Natur des menschlichen Seelenlebens, seiner nächsten und weitesten Beziehungen zu erklären — wenn es bisher auch nicht gelungen ist —; die eigenartige Gültigkeit des Gesetzes der Kunst aber ist aus diesen Erklärungen nicht zu beweisen.

Nicht ein Vorurteil entzieht der Psychologie die Lösung der erkenntnistheoretisch-philosophischen Fragen, sondern die prinzipielle Natur dieser Fragen selbst.

Nehmen wir an, es sei möglich, unter den verschiedenartigen psychischen Prozessen, die das Schaffen eines Kunstwerkes tatsächlich begleiten, denjenigen zu isolieren und psychologisch zu beschreiben, welcher den eigentlich künstlerischen Prozess darstellt; oder auch nur unter jenen mannigfachen Prozessen, die der Betrachtung eines Kunstwerkes als Wirkung folgen können, denjenigen herauszuheben, den wir mit Recht als „künstlerische Wirkung“ zu bezeichnen hätten: — so kann eine solche Isolierung doch niemals anders als

unter Gesichtspunkten stattfinden, die allein aus dem Begriff der Kunst, der also notwendig dafür vorausgesetzt werden muss, zu gewinnen sind. Die Theorie der Kunst geht voraus. Ihre Kontrolle muss jeden Schritt der psychologischen Erklärung begleiten.[1]) —

Aus der Betrachtung jener mannigfachen subjektiven Prozesse und der zahllosen möglichen Wirkungen eines Werkes der Kunst kann der Begriff der Kunst nicht gewonnen, von hier aus die Geltungsweise des Gesetzes der Kunst nicht bestimmt werden. Die objektive Bedeutung der Kunst verlangt objektive Kriterien: den Nachweis der objektiv notwendigen Gültigkeit des eigenen Gesetzes.

Die Betrachtung und Erkenntnis des subjektiven Prozesses, und sei es auch tatsächlich der spezifisch künstlerische Prozess, kann diesen Nachweis niemals liefern, kann uns lediglich hier und dort eine subjektive Notwendigkeit entdecken.

Es ist bekannt, wie schlimm es gerade der Kunst gegenüber damit steht. Das „ästhetische Gefühl“ stellt sich weit seltener vor Werken der Kunst als vor Werken der Unkunst ein; weniger heftig im Betrachter als im Schwärmer. Das ästhetische Gefühl macht kein Objekt zum Kunstwerk, am wenigsten eine sogenannte „Kunstform der Natur“ (Haeckel!). Auf das ästhetische Gefühl kann sich die Kunsttheorie, das künstlerische Urteil selbst so wenig stützen, wie die Logik auf das Gefühl der Evidenz. —

Die psychologische Betrachtung der tatsächlichen Vorgänge, die den Kunstgenuss darzustellen pflegen, ist eher geeignet, dem Skeptizismus der Kunst gegen-

---

[1]) Vgl. Riehl: Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart, II. Aufl. 1904. Insbesondere S. 113 f.

über Tor und Tür zu öffnen, als das notwendige Gesetz der Kunst in seiner Objektivität zu beweisen.

Die Kunsttheorie, welche allein diese Aufgabe leistet, ist kein spezieller Teil der Psychologie. Als eine philosophische Wissenschaft bildet sie vielmehr die Voraussetzung für jede spezielle psychologische Betrachtung der Kunst. —

Kunsttheoretisch wichtig ist nicht der Sehvorgang als solcher. Der Künstler sieht nicht anders und nicht mehr, als jeder andere Mensch sehen kann. Und sähe er intensiver — es macht dennoch keinen prinzipiellen Unterschied aus. Das Wichtige liegt darin, dass der Inhalt seines Sehens, das Gesehene, eine völlig neue Bedeutung erhält.

Die Gesetzlichkeit dieser Bedeutung des Gesehenen ist für die Theorie der bildenden Kunst in Frage.

In rein erkenntnistheoretischer Absicht hatte Kant die Anschauung als solche allem Begrifflichen scharf gegenübergestellt. Ohne diese Scheidung, diesen „ersten und wesentlichen Schritt der Kritik des Erkennens“[1]) wäre auch Fiedlers Theorie unmöglich gewesen.

Mag es auch niemals gelingen, die Anschauung als solche psychologisch zu isolieren und in ihren naturgesetzlichen Bedingungen zu bestimmen, ihr erkenntnistheoretisches Verhältnis zum Begriff, wie ihr kunsttheoretisches zur Bildgestaltung hängt nicht von der psychologischen Isolierung ab. Die künstlerische Bedeutung der Anschauung lässt sich vor jedem wirklichen Kunstwerk in der Analyse seiner Form mit Sicherheit aufweisen.

Diese Unabhängigkeit der prinzipiellen Untersuchun-

---

[1]) Riehl: Der philosophische Kritizismus, I. Geschichte des phil. Krit., 2. Aufl. S. 256.

gen von den Isolierungen der Psychologie hat der Kunst gegenüber noch eine besondere Bedeutung: Mag man tatsächlich auch nie eine Anschauung beobachten, die von jeder begrifflichen Verbindung oder Verarbeitung frei wäre, ihre spezifisch künstlerische Bedeutung erhält sie sicher nicht durch diese begriffliche Verbindung. Selbst in der reinsten Kontemplation werden wir die einzelnen Gegenstände gleichsam im stillen benennen, und der Künstler wird während seines Schaffens nie von begrifflichen Funktionen ganz frei sein. Die selbständige Gesetzlichkeit der künstlerischen Anschauung, wie sie — in ihrer Geltung frei von jeder Begrifflichkeit — in der Form der künstlerischen Gestaltung vorliegt, kann demnach durch die psychologische Beobachtung der genannten Prozesse niemals entdeckt werden. —

Wenn Marées seine Kunsttheorie am Faden der fortschreitenden künstlerischen Arbeit entwickelt, so hat er bei jedem Schritt das entstehende Bild, nicht aber den psychologischen Prozess des Schaffens im Auge. Schon die erste künstlerische Beobachtung steht als Inhalt unter dem Gesetze der Bildgestaltung; aber selbst der reifste Prozess des abschliessenden Schaffens hat mit der Gesetzlichkeit der künstlerischen Inhalte, ihrer Geltung, mit der Kunst ihrem Gehalte nach, nichts zu tun. Der Prozess hat seine Rechtfertigung im Zusammenhang des Naturgeschehens; im Zusammenhang des Künstlerischen findet er weder Sitz noch Stimme: weder begründet er das Gesetz der Kunst, noch findet er in ihm seine Begründung. —

Zeigt uns die Psychologie, wie ein Kunstwerk in der Kombination verschiedenartiger Prozesse entsteht, so zeigt uns die Kunsttheorie den prinzipiellen Gehalt der Kunst. Die Kunsttheorie als solche wird sich die Lö-

sung der besonderen Probleme der Psychologie niemals anmassen, — die erkenntnistheoretische Analyse der Produkte trifft niemals deren Entstehung —; aber man muss sich auch hüten, das prinzipielle Problem der Kunsttheorie dadurch lösen zu wollen, dass man es einfach beiseite schiebt und die besonderen Probleme der Psychologie an seine Stelle setzt. — Auf solche Weise entsteht die „psychologische Kunsttheorie“. — Die echte Psychologie und die echte Kunsttheorie sind durch die Natur ihrer Probleme getrennt und einigen sich nicht durch Verwechslungen, sondern allein durch gemeinsame Arbeit. —

Fiedler selbst hat sich oft auch als feiner Psychologe bewährt. Die Richtung seiner Untersuchungen aber ist durchweg die der Kunsttheorie. —

Die Psychologie ihrerseits wird durch genaue Beachtung der Resultate der Kunsttheorie nicht wenig gewinnen. Eine ganze Reihe ihrer Beobachtungen findet von hier aus Licht und die Anweisung für die Richtung, in welcher die besondere psychologische Erklärung gesucht werden muss. So könnte die klare Erkenntnis der formalen Bedeutung des Raumes für die Gestaltungen der bildenden Kunst der psychologischen Untersuchung unserer Raumvorstellungen bestimmende Gesichtspunkte geben. — Wird doch unser Auge in der Betrachtung der Kunst erzogen. Vor allem im Erleben der Architektur. — Und die theoretische Unterscheidung der künstlerischen von der begrifflichen Wahrheit kann, wenn festgehalten, für die Arbeit der Psychologie nicht ohne Bedeutung bleiben.

Wo immer aber Tatsachen der Kunst psychologischen Fragestellungen unterworfen werden, müsste es Bedingung sein, diese Tatsachen erst in ihrer künstlerischen, formalen Bedeutung erfasst zu haben. Will

ich die psychologischen Bedingungen der Rembrandtschen Zeichnungsweise, seiner wirr geführten Schattenstriche, untersuchen, so muss ich mir erst über ihre formale Bedeutung im Zusammenhang seines Stils klar sein. —

II.

# DARSTELLUNG DER KUNSTTHEORIE CONRAD FIEDLERS

1. Vorbemerkungen. — Das begriffliche Denken. — Die prinzipielle Natur der Untersuchungen Fiedlers bestimmt seinen Ausgangspunkt. Er betont es scharf: es ist offenbar falsch, von den Wirkungen der Kunst auszugehen, wenn man Wesen und Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit darlegen will. „Um unter den erfahrungsmässig sehr verschiedenartigen Wirkungen der Kunst diejenige bestimmen zu können, die dem Wesen der künstlerischen Tätigkeit gemäss ist, müsste man dieses Wesen zuvörderst erkannt haben.“ Fiedler selbst geht zurück auf eine Prüfung des Verhältnisses, in welchem der Mensch zu der ihn umgebenden Aussenwelt steht.

Nur soweit können wir von einer Aussenwelt sprechen, als eine solche für uns vorhanden ist, d. h. sofern eine solche in bestimmten Formen unseres Bewusstseins, unserer Anschauung und unseres Erfassens erscheint. All unsern Besitz an Wirklichkeit können wir nicht anders erleben oder nachweisen als in den Formen unseres Bewusstseins. — Damit ist nicht gesagt, dass die Welt ihrem absoluten Charakter nach bloss Vorstellung sei (Schein, Täuschung, Schleier der

Maja), sondern allein, dass sie Erscheinung sein muss, wenn sie für uns in Betracht kommen soll.

Wenn Fiedler von keinem anderen „Sein" reden will, ausser demjenigen, welches wir in irgend einer Form unseres Bewusstseins realisierend erleben, so behauptet er nicht, dass an Stelle eines absoluten Seins ausser uns, nun unser Bewusstsein mit den in ihm auftretenden Elementen eine unabhängige und absolute Existenz habe. Vielmehr bezeichnet er damit allein die Richtung seiner Untersuchung. Nicht ein absolutes Sein steht in Frage, sondern allein die Art und die Geltungsweise unseres Wirklichkeitsbewusstseins. —

Es genügt also nicht, den Standpunkt des naiven Bewusstseins verlassen zu haben, die Dinge der Sinnenwelt nicht mehr als schlechthin gegeben, sondern als Wirkungen und von unserem wahrnehmenden Organismus abhängig sich vorzustellen. Es genügt nicht der Zweifel an einem absoluten Sein der Dinge unserer Erfahrung. Selbst wo man diesen Zweifel bis zu seinen äussersten Folgerungen (dem absoluten Subjektivismus) getrieben hat, bleibt die Erkenntnis einer Beschränkung unterworfen: Man meint beim Verlassen des naiven Standpunktes, indem man auf Grund der gewonnenen Einsicht das Sein auf seinen Wirklichkeitswert hin zu prüfen sucht, dass es eben das Sein selbst sei, welches sich in jenen Folgerungen immer mehr in seiner wahren Gestalt und in seinem wahren Wert enthülle.

Wir müssen uns vielmehr darüber klar sein, dass für uns alles Sein und alle Wirklichkeit beschränkt ist auf jene geistigen Gebilde, „in denen die Wirkungen sich darstellen, die wir empfangen".[1])

---

[1]) Fiedler: „Es genügt also nicht, der naiven Anschauung von der Realität der Aussenwelt gegenüber die Dinge gleichsam nur mit dem

Nur so wird es möglich, die Frage zu stellen, welche allein in betreff des Verhältnisses des Menschen zur Aussenwelt auf Antwort rechnen darf und dabei prinzipielle Bedeutung hat: nicht die Frage nach dem Wirklichkeitswerte des Seins, sondern die Frage nach dem Wirklichkeitswerte jener Formen, in denen wir tatsächlich Wirklichkeit erfassen.

So allein wird es auch möglich, das Problem der Kunst in seiner nahen Beziehung zum Probleme der Erkenntnis aufzufinden und seiner selbständigen Lösung entgegenzuführen.

Das begriffliche Denken, an die Sprache oder doch an Zeichen gebunden, ist nicht das Mittel, eine Wirklichkeit schlechthin, ein absolutes Sein zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen, vielmehr ist es eine Form, in welcher wir Wirklichkeit — zu einem entwickelten Dasein gebracht — erleben, „eine Form, in der ein Wirklichkeitsbesitz für uns entsteht“.

Die Zwiespältigkeit der Welt — Wirklichkeit und Vernunft — ist damit aufgehoben, nicht aber behauptet, dass wir die Welt in jedem Augenblick aus einem

---

Hintergedanken zu betrachten, dass sie Erscheinungen und von unserem Vorstellungsvermögen durchaus abhängig seien; vielmehr erscheint die gesamte Wirklichkeit in einen subjektiven Vorgang aufgelöst, der mit einem vorausgesetzten Gebiet des objektiv Seienden nur in seinem Ausgangspunkt, in der Tatsache der Sinnesempfindung zusammenhängt.“ Es ist offenbar, dass Fiedler hier jene Missdeutung der Kantischen Philosophie im Auge hat, die seit Schopenhauer üblich geworden ist. Der typische Ausdruck hierfür auch bei Heinrich von Kleist: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten . . . .“ Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801.

Dagegen eine Stelle aus Kant: „. . . so dass wir durch die erstere (die Sinnlichkeit) die Beschaffenheit der Dinge an sich selbst nicht bloss undeutlich, sondern gar nicht erkennen, und sobald wir unsere subjektive Beschaffenheit wegnehmen, das vorgestellte Objekt mit den Eigenschaften, die ihm die sinnliche Anschauung beilegte, überall nirgend anzutreffen ist, noch angetroffen werden kann, indem eben diese subjektive Beschaffenheit die Form desselben als Erscheinung bestimmt“. Krit. d. rein. Vernft. S. 62.

Nichts von neuem erschaffen, sondern nur gesagt, dass wir die Welt nicht anders erleben, als in den einheitlichen, gesetzlichen Formen unseres Bewusstseins. —

In der Gebundenheit des begrifflichen Denkens an die Sprache oder doch an Zeichen erkennt Fiedler die durchgängige Abhängigkeit alles Psychischen vom Physischen, den Parallelismus oder Monismus im Sinne der kritischen Philosophie.[1]

Das Bewusstsein vollzieht sich weder rein geistig, noch rein mechanisch-körperlich, sondern stets in psychophysischen Prozessen.[1]

---

[1] Man vergleiche die Darlegung bei Alois Riehl: Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart, 2. Aufl. S. 160—178.

[2] Wir mögen in der Ausdrucksbewegung einen Hinweis auf einen inneren Zustand oder Vorgang erblicken, müssen uns aber „vor der Annahme hüten, dass dieser innere Zustand oder Vorgang rein geistiger Natur sein könne“. Vielmehr stehen wir vor einem Vorgang, der nicht erst in dem letzten Stadium, dem Ausdruck, zu einem körperlichen wird, „sondern, wie alle Lebensvorgänge, von allem Anfang an in körperlichen Prozessen abläuft“.

Nicht ein Inhalt rein geistiger Herkunft verschafft sich in einer Bewegung körperlicher Organe ein Zeichen seines Daseins oder einen Ausdruck seiner Bedeutung. Vielmehr ist die Ausdrucksbewegung eine Entwicklungsstufe eines psycho-physischen Prozesses. „Gleichwie der körperliche Vorgang, der mit der Erregung der sensiblen Nerven beginnt, in der äusserlichen, sinnlich wahrnehmbar werdenden Bewegung zu einer vorher noch nicht erreichten Entwicklungsphase gelangt, so erfährt auch der seelische Vorgang, dessen wir uns als der gleichsam inneren Seite jenes Lebensvorganges unmittelbar bewusst werden, in der Ausdrucksbewegung eine Entwicklung, die er eben nur in ihr erfahren kann.“ Es ist in Wirklichkeit ein und derselbe reale Vorgang, der zwei verschiedenen Betrachtungsweisen sich darbietet.

So sind jene bestimmten sinnlich wahrnehmbaren Vorgänge, die wir als Ausdrucksbewegungen anzusprechen berechtigt sind, (nicht etwa die gesamte Körperwelt, wie der Panpsychismus es haben möchte,) nicht so sehr ein Symbol des geistigen Lebens, als vielmehr eine Erscheinungsweise dieses Lebens selbst, indem geistige Resultate überhaupt nur in sinnlichen Gebilden sich zu bestimmter Form zu entwickeln vermögen.

Diese Auffassung des Verhältnisses des Psychischen und des Physischen, insbesondere der geistigen Resultate und deren sinnlich wahrnehmbaren Ausdrucks tritt bei Fiedler wiederholt hervor und hat ihre besondere Bedeutung gerade auch für die Auffassung des Ver-

Das Wirklichkeitsbewusstsein zu untersuchen ist die Aufgabe, nicht die zwar notwendig vorauszusetzende, aber als solche niemals zu erfassende absolute Wirklichkeit.

„Wie wir auch das unbekannte Reich bezeichnen mögen, welches wir als hinter der Welt der Erscheinung, in der wir leben, liegend voraussetzen müssen, so hängen wir doch mit jenem unbekannten Reiche schlechterdings nur durch die Sinnesempfindungen zusammen; alles, was jenseits der Sinnesempfindung vorausgesetzt werden mag, kann nicht anders, als unzugänglich gedacht werden; alles was diesseits der Sinnesempfindung wahrgenommen wird, ist bereits ein Produkt der menschlichen Natur. So sind es allein die Tatsachen der Sinnesempfindung, bei denen sich mit dem Bewusstsein, dass sie in Abhängigkeit von der menschlichen Natur stehen, zugleich das andere Bewusstsein verbindet, dass in ihnen dem Menschen etwas zugeführt wird, was nicht von seiner Natur abhängig ist.“

Das Material des Bewusstseins ist in den Sinnesempfindungen gegeben. Hier liegt der Ursprung all seines Inhaltes. Aber nicht als einen festen Besitz an fertigen Gestalten finden wir es vor. Die Empfindungen als solche sind flüchtig, entstehend und vergehend, in jedem Subjekte und in jedem Momente anders, ohne fassbare Festigkeit. Dieses Material unseres Bewusstseins ist in seiner eigenen Natur, seiner ursprünglichen Form nicht mitteilbar. „Ein unendliches Sein drängt

hältnisses der geistigen Bedeutung, des künstlerischen Inhalts eines Bildes, und seiner sinnlich erscheinenden Repräsentation im Kunstwerk. —

Vgl. Riehl, Beiträge zur Logik, Sonderabdruck aus Vierteljahrsschrift für wissensch. Phil. 1892, S. 4: „Wort und Bedeutung (Begriff) sind so untrennbar verbunden wie Organ und Funktion.“

sich unablässig an den Menschen heran, um ihm doch unablässig wieder zu entfliehen.“ Helfend und erlösend erscheint im Bewusstsein des Menschen das Wort, der Begriff und mit ihm die Möglichkeit eines geordneten und gegliederten Aufbaues der zur Erkenntnis und Mitteilbarkeit erhobenen Wirklichkeit.

Aber das Wort und mit ihm der Begriff ist nicht so sehr ein Ausdruck als ein Erzeugnis unseres inneren Lebens. Der vorbegriffliche Inhalt des Bewusstseins wird verwandelt und das Bewusstsein gewinnt in dem Begriff einen neuen Inhalt.

Aber auch nicht das gesamte Material, welches an der Schöpfung des Begriffes beteiligt war, geht als Inhalt in die bestimmte Gestalt des Begriffes ein. „Die Entstehung der Sprache gleicht nicht einem Kristallisationsprozess, in dem die Stoffe zu einer bestimmten Form zusammentreten, um nur noch in dieser Form fortzubestehen“. Vielmehr bildet nach wie vor dies gesamte Material „den uns unmittelbar gegebenen und doch in keine Form zu fassenden Inhalt der Welt“. Als solcher wird er unmittelbar erlebt, nicht aber durch die Sprache bestimmt, ist als solcher durch die Sprache überhaupt nicht bestimmbar. „Fest und bestimmt am Wort ist nur das Wort selbst“.

Beruht es auf jenen sinnlichen Erscheinungen, dass wir uns einer Wirklichkeit bewusst werden, so hat doch die Empfindung als solche mit ihrer sprachlichen Bezeichnung nicht die geringste Verwandtschaft. „Benenne ich eine Empfindung, so habe ich zweierlei in meinem Bewusstsein: Die Bezeichnung als das feste, geformte Gebilde, welches sich dem Stoff des Denkens und Wissens einordnet, und die tatsächliche Empfindung selbst, welche an und für sich durch die Tatsache der Bezeichnung gar nicht berührt wird. Trotz-

dem die Empfindung vermittelst der sprachlichen Bezeichnung zu einem Gegenstand der Erkenntnis wird, so bleibt sie doch ihrem eigentlichen Stoff nach das, was sie vor aller sprachlichen Bezeichnung war."

Die Bedeutung des Denkens, des Wortes, beruht demnach nicht auf dem, was man für seinen Inhalt auszugeben pflegt, den sinnlichen Erlebnissen, aus denen es sich herausentwickelt und die es mehr oder weniger lebendig assoziativ begleiten, sondern darauf, dass sich mit ihm, dem Denken, überhaupt erst an Stelle jener vagen Sinnesvorgänge die Möglichkeit eines in sich zusammenhängenden und bestimmten Wirklichkeitsaufbaues ergibt.

„Ein aufrichtiges Nachdenken muss sich bekennen, dass der menschliche Geist, um zu dem zu gelangen, was er Erkenntnis der Welt nennt, sich erst Worte, sich Begriffe schaffen muss, dass er, wenn er die Welt des Seienden vor seinem erkennenden Geiste aufbaut, nicht nur den Bau ausführt, sondern auch das Baumaterial hervorbringt."[1])

Mag auch eine spekulative „Erkenntnis" das begriffliche Denken gern missbrauchen, indem sie „Worte als Werte einführt, in denen gleichsam die Kennzeichen einer sinnlichen Herkunft gänzlich verwischt erscheinen". Diesem Missbrauch ist nicht die Sinnlichkeit als solche entgegenzuhalten, sondern allein die Besonnenheit. Auch die besonnenste Forschung ist aber an den Zusammenhang des begrifflichen Denkens gebunden.

---

[1]) Vgl. Riehl: „Ausser dem Universum seiner Wahrnehmungen und anschaulichen Vorstellungen gibt es für den Menschen ein Universum von Bedeutungen, das er sich selbst geschaffen hat. Das Mittel dazu war ihm die Sprache. Die Beziehung der Welt der Bedeutungen auf die Welt der Anschauungen bildet sein Erkennen." Beiträge zur Logik S. 9.

Damit sind mit dem unendlichen Werte des begrifflichen Denkens zugleich auch — ganz abgesehen von den Grenzen des Gebietes einer möglichen Erfahrung, also allem Metaphysischen gegenüber — noch andere, näher liegende Grenzen einer begrifflichen Erkenntnis aufgewiesen: an Sprache und Zeichen gebunden vermag sie niemals sich jenes ersten, reichen Wirklichkeitsmateriales zu bemächtigen, um es in seiner eigenen Sprache zu einem klaren und bestimmten Dasein zu entwickeln. —

Errungenschaft und Gewinn der begrifflichen Erkenntnis bedeuten zugleich einen Verzicht. Der abgeleitete Inhalt verdrängt den elementaren. —

2. Die sinnlichen Grundlagen. — Die Ueberschätzung des theoretischen Denkens und Erkennens schlägt leicht bei denen in eine Unterschätzung um, die es in seinem eigentlichen Wesen erkannt zu haben meinen. Und gewiss hat es den Anschein, dass wir die Wirklichkeit in den Sinneswahrnehmungen weit unverfälschter besässen als in unserem System von Worten und Begriffen. Es entsteht die Frage: „Sind nicht diejenigen im Recht, die sich allen Denkens entschlagen und die Wirklichkeit nur in den unmittelbaren Phänomenen ihrer Wahrnehmung erfassen zu können glauben?“[1])

„Die Voraussetzung für diese Anschauung liegt darin, dass an Stelle des Glaubens an eine von aller Vorstellung unabhängige Aussenwelt der andere Glaube an eine gegebene Vorstellungswelt getreten ist.“

Indem man die Empfindungen absolut setzt, glaubt man den festen Boden gefunden zu haben, auf dem alles ruht.

---

[1]) Fiedlers Untersuchung dieser Frage bedeutet eine Kritik des sogenannten Positivismus (J. St. Mill, E. Mach).

Und tatsächlich, während die Welt des begrifflichen Denkens eine komplizierte geistige Tätigkeit erfordert, scheint uns die Welt, so weit sie sinnlich wahrnehmbar ist, wie ein Geschenk gegeben. Weiss man auch die sinnlichen Qualitäten von den Funktionen unserer Sinneswerkzeuge abhängig, so empfängt man doch die Gewissheit ihrer Wirklichkeit als unmittelbar gegenwärtigen Eindruck — wie ein Vorhandenes, das ein für allemal gegeben ist. Zudem ist die Sinneswahrnehmung der Ausgangspunkt alles Erkennens und zugleich die letzte Instanz, auf die wir uns immer wieder berufen, wo es gilt, die Zuverlässigkeit unserer Sätze zu beweisen. Die Welt der Sinne hat somit vor der Welt der geistigen Operationen eine „gewisse Würde" voraus.

Aber was ist der reichste Sinnesbesitz, solange er nur Sinnesbesitz bleibt? Geistige Entwicklung des Menschen — Erfahrung — ist erst da, wo die sinnliche Wirklichkeit zu einem Material wird, welches er gemäss den Forderungen — Gesetzen — seines Verstandes bearbeitet, verwertet, verwandelt.[1])

Das Missverständnis, welches uns vorliegt, erklärt Fiedler für nicht weniger verhängnisvoll als dasjenige, welches der naiv-realistischen Meinung zugrunde liege. An die Stelle der Dinge, die uns nur in unseren Vorstellungen bekannt werden können, setzt man eben

[1]) Fiedler bemerkt von den psycho-physischen Untersuchungen der modernen Psychologie, — so viel man ihnen auch zu verdanken habe, — dass die Voraussetzung für die neue Methode die alte geblieben sei: Vorstellungen als gegebene Grössen. „Man belehrt denjenigen, der in den Vorstellungen nur das geistige Spiegelbild eines sinnlich Vorhandenen sieht, über die unendliche Komplikation psycho-physischer Vorgänge, auf denen die Gestaltung einer Vorstellung beruht; aber man unterscheidet sich insoweit nicht von ihm, als man so gut wie er in der vorhandenen Vorstellungswelt diejenige Form des Wirklichkeitsbewusstseins sieht, welche das gegebene unveränderliche Material für die höheren geistigen Operationen bildet."

die Vorstellungen von den Dingen. Man sieht wohl nicht mehr die sinnlich aufgefassten Dinge als schlechthin gegebene Objekte an, dafür aber die sinnliche Erscheinung. Man macht die Empfindungen zu Gegenständen. Man gerät nur aus einem Dogmatismus in einen anderen. Zudem bleiben geistige Tätigkeit und Objekte einer geistigen Tätigkeit als zweierlei Dinge einander gegenüber.

Indessen ist das sinnliche Phänomen der Welt keine gegebene Grösse. Versuchen wir Denken und sinnliche Vorstellung getrennt zu betrachten, so finden wir auf Seite des Denkens die Bestimmtheit der Begriffe (Möglichkeit der Definition), auf Seite der sinnlichen Vorstellung aber keinen bestimmten Wert, sondern lediglich wechselnde, gleichsam fliessende Bewusstseinszustände. Ohne Denken, nur vorstellend, wären wir hilflos. Selbst ein individueller Gegenstand, es sei eine Person, müsste uns, wenn wir unser Augenmerk lediglich auf das richten, was angeblich seinen sinnlichen Inhalt ausmacht, jeden Augenblick als ein anderer erscheinen — ohne jede Identität, wie sie erst mit dem Begriff oder, wie wir später sehen werden, mit der künstlerischen Gestaltung gegeben ist. — Und andererseits hat das begriffliche Denken mit dieser Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinung als solcher nichts zu tun.[1]) „Wenn ich sage: der Baum ist grün, so berührt dies die Unendlichkeit der Vorstellungsmöglichkeiten, in denen ein grüner Baum in meinem

[1]) Riehl: „Man kann aus der Erfahrung das Denken nicht ausschalten, und man kann ebenso wenig das Denken von den Empfindungen ableiten. Erfahrung als solche ist ein Urteil, das die Empfindungen nur benutzt, um durch sie einen Gegenstand zu bestimmen. Schon darum können Empfindungen und Gegenstände nicht dasselbe sein.“ Logik und Erkenntnistheorie, K. d. G., Syst. Phil. S. 93. Vgl. das auch die weiteren Argumente.

Bewusstsein vorkommen kann, gar nicht.“ Und wie im Begriff überhaupt nicht das sinnliche Dasein der Dinge dem Bewusstsein zugeführt wird, so wird auch die Bildung eines Begriffes, weit entfernt, die vollständige sinnliche Aneignung eines Dinges zu erfordern, durch das Bemühen, eine solche zu erreichen, vielmehr verhindert.

Wir denken nicht Dinge oder Empfindungen, sondern stets nur Begriffe (bezw. Worte oder Zeichen). Das Verhältnis von Denken und Empfindung ist nicht ein solches der Unterordnung; die Empfindung nicht eine Art Vorstufe für die Erfassung des Seins, welches Denken und Erkennen nur weiterhin in seinem wahren Wesen zum geistigen Besitze machten.

Sinnliches Sein ist für uns nur als Empfindung und Vorstellung gegeben, abhängig von Vorgängen in unseren Organen, — demnach nie als ein fertig Vorhandenes in unser Bewusstsein eintretend und aus ihm wieder verschwindend, sondern stets als ein Werdendes, Entstehendes und Vergehendes. Unsere rein sinnliche Welt erstreckt sich nicht weiter als über die Vorgänge, die im einzelnen Augenblick in uns, an uns stattfinden können; als solche ist sie für jeden Menschen eine andere; und für den einzelnen die Welt des einen Augenblicks nicht mehr die Welt des nächsten Augenblicks.

Als dauernde Gebilde — als Elemente des Wirklichen — sind unsere sinnlichen Vorstellungen überhaupt nicht nachweisbar. Der Glaube an die schlechthin gegebenen sinnlichen Elemente ist ebenso aufzugeben wie der Glaube an die schlechthin gegebenen Dinge, und die verlorene Gewissheit auf andere Weise, frei von jeder dogmatischen Befangenheit, zu gewinnen.

Wenn wir eine Sache tasten, erfahren wir ihre Wirk-

lichkeit, indem wir die Empfindungen des Widerstandes auf einen Gegenstand beziehen und diesen auf Grund der Empfindungen als einen festen Körper beurteilen. —

Indem wir nach den Bedingungen fragen, unter denen für uns ein Wirklichkeitsbewusstsein möglich wird, für die besonderen Gebiete des Bewusstseins aber je die besondere Gesetzlichkeit nachweisen, gelangen wir, nach Fiedlers Ausdruck, „zu einem Positivismus, der ganz anderer Art ist, als derjenige, dessen sich die moderne Denkweise rühmt". —

3. Die Daten des Gesichts. — Unser Besitz an sinnlicher Wirklichkeit ist nicht nur ein stets flüchtiges, sondern vielfach auch ein unentwickeltes oder verkümmertes Gebilde.

Ueber manche Beschränkungen täuschen wir uns nicht. Wir kennen die Enge des Bewusstseins. Doch wissen wir auch, dass uns nacheinander mühelos gelingt, was uns gleichzeitig zu tun versagt ist. Weniger mühelos zu überwindende und tiefer liegende Schranken sind hier gemeint.

Indem wir bei der sinnlichen Auffassung eines Gegenstandes die verschiedenen Sinnesgebiete stets zu gegenseitiger Ablösung bereit finden, so unterliegen wir leicht der Täuschung, als könne uns eine Vollständigkeit der sinnlichen Aneignung möglich werden. Unmöglich zu realisieren, bleibt sie eine Annahme, eine Voraussetzung.

Nicht anders aber, wenn wir die einzelne Seite der Sinnlichkeit gesondert ins Auge fassen. Wir betrachten mit Fiedler das Gebiet des Gesichts. Auch ein sichtbarer Gegenstand kann uns eben dieser seiner Sichtbarkeit nach als ein zu endgültiger Entwicklung ge-

langtes Gesichtsbild so ohne weiteres nicht angehören. —

Wir unterliegen einer Täuschung über den tatsächlichen oder auch nur möglichen sinnlichen Besitz an Sichtbarkeit dadurch, dass wir nicht gewohnt sind, was uns das Sehen an rein sinnlichen Qualitäten liefert, aus den mannigfachen Verbindungen zu lösen, in denen sie zu einem Bestandteile unseres geistigen Lebens werden.

Einerseits nämlich führen wir das Gesehene auf ein Nichtgesehenes zurück. Und Fiedler nennt es nun eine sehr irreführende Ausdrucksweise, wenn wir sagen, dass wir das, was wir sehen, auch tasten und infolgedessen wägen und messen, es vielleicht hören können usw. „Man kann mit derselben nur meinen, dass man alle diese Operationen an einem vorausgesetzten Gegenstand vornimmt, welcher auch der Gegenstand des Gesehenwerdens ist." Wir stellen das Sichtbare durch Nichtsichtbares fest, ohne zu bedenken, dass es ja unmöglich das Sichtbare als solches sein kann, was anderweitig wahrgenommen wird.

Da nun ein sinnlich gegebener Gegenstand nach Abzug der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften nicht übrig bleibt; da das Vorhandensein eines Sichtbaren eben nur in seinem Gesehen- oder Als-gesehen-vorgestellt-werden bestehen kann, so kann es sich bei dem Sehen auch gar nicht darum handeln, das subjektive Gesichtsbild einem objektiven, durch den Gesichtssinn wahrnehmbaren Bestand gleichzumachen.

Wenn wir aber mit der grössten Sicherheit zwischen Richtigsehen und Falschsehen unterscheiden, darüber urteilen, ob eine Gesichtsvorstellung mit der Wirklichkeit übereinstimmt oder nicht, so ist es eben nicht mehr das Sichtbare als solches, was entscheidet. Täuscht

uns das Auge über die Lage eines Gegenstandes im Raume, so dürfen wir nicht sagen, dass es ihn an einem anderen Orte sieht, als wo er sichtbar sei, sondern nur, „dass es den Gegenstand an einem anderen Orte sieht, als wo ihn z. B. der Tastsinn fühlt".

Und wenn wir von der „Form eines Gegenstandes" sprechen, vergessen wir immer wieder, dass es nur solange eine sichtbare Form ist, als sie allein dem Auge verdankt wird, dass aber dort von einem unmittelbaren Anteil des Gesichtssinnes gar keine Rede mehr sein kann, wo wir die messbare berechenbare Form des Gegenstandes meinen. Vermittelst des gemeinsamen Gegenstandes können wir wohl von den Daten des Gesichtssinnes auf die tastbare körperliche Form, und von den Daten des Tastsinnes auf die sichtbare Form (die Gestalt) schliessen. Aber es besteht an sich keine Aehnlichkeit zwischen der Formvorstellung, wie sie in das Gebiet des einen, und der Formvorstellung, wie sie in das Gebiet des anderen Sinnes gehört. So kann auch die eine nicht zum eigentlichen Vorbild oder Massstab der anderen dienen. Und was wir mit höchster Genauigkeit messen und berechnen, das ist nicht mehr die Form, die durch und für das Auge entsteht, und so vermag diese Genauigkeit der Berechnung der rein sichtbaren Form als solcher auch weiter nichts zu nützen.[1])

Andrerseits aber realisieren wir unsere Gesichtsvorstellungen für das Gesamtleben unseres Bewusstseins in einer Form, die mit dem sinnlichen Material des Gesichts nichts mehr zu tun hat. Wir verwenden das ap-

---

[1]) Meint man, in der Abformung das zuverlässigste Mittel für die Wiedergabe einer körperlichen Form zu besitzen, so antwortet Fiedler solcher Behauptung, dass wir „damit zwar einen zweiten tastbaren und auch sichtbaren Gegenstand, keineswegs aber einen Ausdruck des Gesichtsbildes herstellen, welches wir von dem Gegenstand empfangen".

perzipierte Gesichtsbild, wenn es nicht ein wertloser, toter Besitz bleiben soll, als Anregung für ein Gefühlsleben, oder als Grundlage des Denkens und Erkennens. Sind nun auch diese Funktionen unseres bewussten Lebens ohne die sinnliche Wahrnehmung, ihre Grundlage, gar nicht möglich, so wären sie dennoch auch wieder nicht möglich, wenn in ihnen nicht ein Verlassen der blossen Wahrnehmung stattfände. Sie bedeuten keineswegs eine höhere Aneignung, vielmehr eine Auflösung, ein Wegdrängen des rein sinnlich Gegebenen. Wir glauben das gegebene Gesichtsbild als solches in unserem Bewusstsein zu realisieren, während wir es doch tatsächlich in einen Besitz ganz anderer Natur verwandeln.

Ist auch der Ursprung des Gefühls von der Empfindung oder der Anschauung unabhängig gar nicht zu denken, so bedeutet doch die Steigerung des Gefühls nicht zugleich auch eine Steigerung in der anschaulichen Erfassung der Dinge. Die Stärke des Gefühls hängt nur von unserer subjektiven Reizbarkeit ab und sein Interesse setzt sich alsbald dem Interesse der anschaulichen Auffassung entgegen. Das Gefühl für die Schönheit eines Gegenstandes kann zum vorherrschenden Inhalt unseres augenblicklichen Daseins werden, ohne dass wir auch nur einen Schritt in der anschaulichen Beherrschung desselben vorwärts täten. „Dass viele die Anschauung nur allzu schnell in Empfindung umsetzen, ist ein Grund, warum ihre Anschauung auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung stehen bleibt."

Und für das wissenschaftliche Denken hat die Anschauung ihren Wert und ihr Interesse eben dadurch, dass sie den Uebergang zum Begriff ermöglicht. „Die wissenschaftliche Betrachtung würde von ihrem Ziele vollständig abkommen, wenn ihr die Erscheinung als

solche von Wert zu sein anfinge. Schon im gewöhnlichen Leben beharrt der Mensch bei der Anschauung nur bis zu dem Punkte, wo ihm das Einlenken in die Abstraktion möglich wird. Jede Anschauung, die sich ihm aufdrängt, entschwindet ihm als Anschauung, sobald der Punkt erreicht ist, wo er mit seinem Begriffsvermögen gleichsam einhaken und aus der Anschauung das herausziehen kann, was er nur zu häufig für deren einzig wesentlichen Inhalt hält."

Wir können uns von der Täuschung über die tatsächliche Beschaffenheit unseres sichtbaren sinnlichen Wirklichkeitsbesitzes nur dadurch befreien, dass wir ihn aus all jenen Verbindungen, die er beständig in unserem Bewusstsein eingeht, zu lösen versuchen, so dass wir es ausschliesslich mit einem sichtbaren Sein zu tun haben.

Wenn es uns gelingt, die Kraft unseres Bewusstseins auf den Gesichtssinn zu konzentrieren, was wir sehen, nicht zum Objekt eines anderen Sinnes zu machen, ihm keine Einwirkung auf unser Gefühl zu gestatten, es weder zu benennen noch sonst begrifflich zu beurteilen: so werden wir eines Zustandes gewahr werden, der uns keineswegs natürlich ist. Wir verharren sonst nicht bei der dem Gesichtssinn sich darbietenden Erscheinung der Dinge. Wir führen sie stets anderen Gebieten unseres geistigen Lebens zu. Jetzt erst, wenn wir die Tätigkeit des Gesichtssinnes isolieren, können „uns die Dinge dieser Welt als sichtbare Erscheinungen im eigentlichen Sinne entgegentreten". Aber wir sind auch zugleich um die scheinbare Sicherheit gekommen, mit welcher wir die sichtbare Erscheinung der Dinge zu beherrschen meinten, während wir sie doch tatsächlich aufgaben.

Jetzt erst kann uns die eigentümliche und selbstän-

dige Bedeutung des Sehens klar werden. Es dient nicht mehr, um Kunde zu geben von einem auch anderweitig sinnlich zu konstatierenden Gegenstande. Jede gegenständliche Beziehung ist verschwunden. Aber mit der Möglichkeit, das Sehen um seiner selbst willen zu betreiben, mit der Eröffnung einer ganz neuen Bahn für unser Wirklichkeitsbewusstsein, sehen wir sogleich die Aufgabe, zu prüfen, inwieweit es uns möglich sein kann, auf derselben vorzudringen. „Es handelt sich ja nicht bloss um das blosse Wahrnehmen eines sichtbar Vorhandenen, sondern um die Entwicklung und Bildung von Vorstellungen, in denen sich die Wirklichkeit allererst darstellt, sofern sie eine sichtbare Wirklichkeit sein kann.“

Wir haben es nicht mehr zu tun mit körperlich Festem, da dies eben kein Sichtbares ist; der alleinige Stoff für ein Wirklichkeitsbewusstsein sind nunmehr Licht- und Farbenempfindungen. Fremd ist hier alles Schliessen auf etwas, was nicht mehr dem Gebiet des Gesichtssinnes angehört, fremd alles, was von einem Gegenstand gewusst werden kann. Es gäbe uns noch nicht die Bestimmtheit und Klarheit, das Wissen dessen, was wir sehen. Wir wüssten noch nicht, wie der Gegenstand a u s s i e h t. Fremd ist auch jeder sprachliche Ausdruck. Statt den Gesichtseindruck beschreibend zu fassen, würden wir eben durch die sprachliche Beschreibung von ihm abgelenkt und seine selbständige Entwicklung statt gefördert, wieder unmöglich gemacht werden.[1]) All dies hat für das sichtbare Bild der Dinge keine gestaltende Macht.

Erst dadurch, dass wir versuchen, uns mittels des

[1]) Dies ist natürlich nur so lange der Fall, als wir, wie eben geschieht, noch nicht ein bereits selbständig entwickeltes, d. h. gestaltetes Gesichtsbild annehmen.

Sehens selbst über ein Gesehenes Rechenschaft zu geben, gelangen wir zu einer Einsicht in den Zustand unseres sichtbaren Weltbildes, zum Bewusstsein jener Schranken, welche sich einer Entwicklung unseres Weltbildes seiner Sichtbarkeit nach entgegenstellen. Es sei die Vorstellung eines Gesehenen, die wir unabhängig von der direkten Wahrnehmung in unser Bewusstsein rufen. „Vielleicht werden wir es vermögen, uns dem Gaukelspiel der Assoziationen zu entziehen, um ein einzelnes Sichtbares festzuhalten.“ Aber was immer wir uns als ein zu Sehendes sichtbar vergegenwärtigen wollen, wir bleiben hilflos. Was wir von der sichtbaren Gestalt der Dinge besitzen, sind unzusammenhängende Bruchstücke, unbestimmte, flüchtige Erscheinungen. — Es sei aber die unmittelbare Wahrnehmung, die uns das sichtbare Bild eines Gegenstandes in unzweifelhafter Gegenwart und voller Deutlichkeit zeigt!? Auch da, wenn wir es vermögen, uns mit dem, was wir sehen, zu isolieren, nichts anderes in uns aufkommen zu lassen, als das Phänomen des Gesichts, uns in das Schauen zu versenken: wir werden bald vor dem, was sich unserem Auge als Erscheinung bietet, wie vor einem fremden unnahbaren Rätsel stehen. Und wollen wir unser Bewusstsein nicht einer Verdumpfung anheimgeben, wollen wir das fremde Gebilde uns aneignen, gleichsam erst sehen, wie es aussieht, es als etwas Gesehenes aus eigener erzeugender Kraft verwirklichen, und müssen wir uns dann eingestehen, dass wir trotz allen Bestrebens dem sichtbaren Phänomen der Welt nicht näher kommen, dass es uns entschwindet, sobald wir versuchen es zu ergreifen, so erkennen wir die Schranken, in die wir gebannt sind, wenn wir uns der sichtbaren Erscheinung der Dinge nur sehend bewusst zu werden suchen.

Es bleibt für uns die sinnliche Wahrnehmung ein rein subjektives Element, die sichtbare Wirklichkeit als solche ein loses, immer entstehendes und immer vergehendes, halt- und zusammenhangloses Material. Hier fehlt, was wir in der Welt des Benannten, der Welt des begrifflichen Denkens besitzen: das bestimmte und beharrende Gebilde, das Produkt unseres aktiven Geistes, das Wort. —

4. Die mögliche Sichtbarkeit. — Damit — gewissermassen am Endpunkte des Skeptizismus — ergibt sich für Fiedler notwendig die wichtige Frage: Ist überhaupt die Möglichkeit gegeben, den sinnlichen Besitz als solchen zu bestimmteren Daseinsformen zu entwickeln?

Was im vorigen von den Vorstellungen des Gesichts gesagt wurde, gilt übertragen auch für die übrigen Sinnesgebiete. Doch müssen wir dieselben auch im weiteren getrennt halten. Fiedler vergleicht unter dem Gesichtspunkte der aufgestellten Frage allein das Gebiet des Tastsinnes mit dem des Gesichtssinnes.[1])

Das Wirklichkeitsmaterial, wie es der Tastsinn, wie es der Gesichtssinn uns liefert, bleibt im allgemeinen auf der gleichen Entwicklungsstufe stehen. Der grosse Unterschied liegt aber darin, dass eine Tastvorstellung niemals als solche realisiert werden könnte, während auf dem Gebiete des Gesichtssinnes tatsächlich die Möglichkeit erscheint, zu einer Ausdrucksform des sinnlich Gegebenen in dessen eigener Sprache zu gelangen.

Wollen wir eine Tastvorstellung beurteilen, so sind

---

[1]) Doch liegt es sehr nahe zu bemerken, — was wir hier nicht unterlassen können —, dass sich für den Gegenstand der Musik auf dem Gebiete des Gehörssinnes Analoges würde feststellen lassen. Komplizierter ist der Gegenstand der Dichtkunst.

wir schlechterdings gezwungen, das Gebiet des Tastsinnes zu verlassen, um in das der Sprach- und Begriffsbildung überzugehen. Wir sprechen von Widerstand, Härte, Weichheit, Rauheit usw., nennen einen getasteten Gegenstand eben, gebogen usw.: All das sind aber bereits gedankliche Vorstellungen, Begriffe.

Wie ist es nun möglich, die Vorstellungen des Gesichtssinnes auf ihrem eigenen Gebiete zum eigenen klaren Ausdruck, zur Selbstaussprache zu bringen?

Sprache und begriffliches Denken können hier nicht helfend eintreten. Soll es möglich sein, eine rein sichtbare Gegenständlichkeit in Produkten einer bewussten Tätigkeit zu realisieren, so kann es nur durch eine Tätigkeit geschehen, die sich unmittelbar als eine Weiterentwicklung des sinnlichen Sehens darstellt. Und sie findet sich in der Tat: nichts anderes hat es zu bedeuten, wenn wir durch Gebärden dem Auge ein Sichtbares darzustellen suchen, oder wenn der Mensch zeichnend, malend, bildend, etwas hervorbringt, was ausschliesslich für die Auffassung durch den Gesichtssinn bestimmt ist.

Die wesentliche Frage ist hier nicht, warum oder wozu der Mensch die eben bezeichnete Fähigkeit, etwas um seiner Sichtbarkeit willen darzustellen, ausübt, sondern allein die Frage, was in der Ausübung dieser Fähigkeit vorliegt. Unsere Aufgabe ist nicht, zu erklären, welchem Triebe der Mensch zeichnend usw. genügt, sondern das zu analysieren, was für sein Bewusstsein gegeben ist, wenn er auf einem Sinnesgebiete etwas leistet, was ihm auf einem anderen zu leisten versagt ist.

Eine Tastempfindung können wir von dem Gegenstande nicht trennen, an dem sie erscheint, aber das Wirklichkeitsmaterial des Gesichtssinnes machen wir

zum Gegenstand einer selbständigen, von den anderen Sinnesqualitäten, die in einem Gegenstande zusammentreffen, unabhängigen Darstellung.

Ein einfacher Gegenstand sei beiden Sinnen zugleich gegeben. Wollten wir die Tastvorstellung als solche darstellen, so müssten wir den Gegenstand wiederholen, um damit im besten Falle eben dieselben Vorstellungen hervorzurufen, die wir dem ursprünglichen Gegenstande verdankten. Wir gelangen nicht weiter. Das Sichtbare aber vermögen wir gleichsam loszulösen, den Gegenstand als einen lediglich sichtbaren unserem Bewusstsein vorzuführen. „Indem wir auch nur einen unbeholfenen Umriss ziehen, tun wir etwas für den Gesichtssinn, was wir für den Tastsinn nie zu tun vermögen; wir schaffen etwas, was uns die Sichtbarkeit des Gegenstandes darstellt, und bringen zugleich etwas Neues hervor.“

Bleibt das Material des einen Sinnes als solches beschränkt auf lediglich subjektive, innere Prozesse, so zeigt sich auf dem andern Gebiete die Möglichkeit des Ueberganges zu sinnlicher Auffassung, Darstellung und Gestaltung. — Was ist damit gegeben?

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal jenen Zustand, in den wir verfallen, wenn wir unser Bewusstsein ohne jedes Mittel des Ausdrucks auf dasjenige beschränken, was als sinnliche Erscheinung in ihm aufzutauchen vermag: Eine dumpfe Kontemplation, ein Chaos von kommenden und gehenden Gebilden. Jedes nur aufnehmende Verhalten unseres Organs, jedes passive Uns-hingeben an die Assoziation der Gesichtsbilder verstrickt immer tiefer in jene Dumpfheit und Verworrenheit. Da erscheint es wie eine Erlösung, wenn wir aktiv, was das Auge dem Bewusstsein liefert, für das Auge selbst zu realisieren vermögen.

Wir gelangen zu einem Ausdruck, welcher sich nicht mehr der eigenen Natur des sinnlichen Sehprozesses entgegensetzt, sondern sich in seiner Aktivität unmittelbar an diesen Prozess anschliesst. Was bis dahin rein subjektiv in uns sich abspielte, erhält seine Fortsetzung in äusserem Tun.

Der eigentümlichen Art seines Inhaltes nach handelt es sich um einen einzigen Vorgang, der, mit der Empfindung beginnend, sich schliesslich in Ausdrucksbewegungen entfaltet, nicht aber — wie man gerne meint — um zwei ihrer Natur nach verschiedene Prozesse, wovon der eine mit fertigen Gesichtsvorstellungen abschlösse, der andere aber mit dem Versuche einsetze, den inneren, an sich schon vollendeten Besitz an Vorstellungen nun äusserlich nachzubilden. Es handelt sich nicht um eine relativ unvollkommene Nachbildung von etwas, was in vollkommenster Weise einem schauenden Bewusstsein mühelos zuteil würde.

Wie man nicht annehmen darf, dass ein begriffliches Denken sprachlich nur unvollkommen zum Ausdruck gelange — wie sollte man es anders nachweisen, als eben im sprachlichen Ausdruck? — so dürfen wir auch hier nicht ein Vorbild und ein Nachbild unterscheiden. Jenes vermeintliche innere Vorbild nachzuweisen, bleiben allein die Mittel der Darstellung, — eben des vermeintlichen Nachbildens. Wie sich das Denken mit der Sprache entwickelt, so das Sehen als Sehen mit der bildlichen Darstellung.

Was mit der Möglichkeit einer bildlichen Darstellung gegeben ist, hat eine tiefere und weittragendere Bedeutung, als sie eine müssige und unvollkommene Nachahmung von etwas bereits Vorhandenem je haben könnte. In der Darstellung nimmt die Hand, mit ihr der gestaltende Verstand, die Funktion des Auges ge-

rade an dem Punkte auf, und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist. Eine Linie, ja eine Gebärde, die ein Gesehenes zum Ausdruck bringt, leistet für die Gesichtsvorstellung selbst schon etwas, was das Auge allein aus eigner Kraft zu leisten nicht vermag. Der unbeholfenste Versuch bildlicher Darstellung geht über die Wahrnehmung des Auges hinaus (ohne aber zur Bildung eines Begriffes zu führen). — Wie andererseits selbst das rudimentärste Denken über die blosse Wahrnehmung hinausgeht. — Bei all jenem Reichtum, den uns das Auge liefert, überantwortet es uns doch entweder dem diskursiven Denken oder einem stumpfen Hinstarren, wenn uns die bildliche Darstellung fehlt. Mit dieser aber betreten wir einen Weg, der die Entwicklung jenes Reichtums zu einem bewussten und selbständigen Dasein bedeutet.

Mag uns die unmittelbare Welt der Gesichtsempfindung noch so wunderbar erscheinen, die Tätigkeit der bildenden Hand aber noch so mühsam, ihre Versuche noch so schüchtern und kindlich; es ist doch allein die bildliche Darstellung, die es möglich macht, dass aus Wahrnehmungsbildern des Auges Vorstellungen werden, welche nunmehr realisierte und in sinnlich nachweisbarer Form vorhandene Bestandteile des Bewusstseins bilden. —

5. Das künstlerische Bewusstsein. — So ist es ein eigentümliches Gebiet des Wirklichkeitsbewusstseins des Menschen, was mit der bildenden, darstellenden Tätigkeit des Künstlers gegeben ist.

Wie aber die blosse Kontemplation noch keine in sich zusammenhängende sichtbare Welt bedingt, so bedeutet auch eine anschauliche Beziehung zu den Dingen noch nicht ein künstlerisches Verhältnis zur Natur.

Die Pflege des ersteren führt noch nicht ein in das letztere.

Dient die Pflege der Anschauung den übrigen Aeusserungsweisen des menschlichen Lebens, so ist sie für die eigentlich künstlerische so gut wie verloren. So wird jede wissenschaftliche Tätigkeit durch genaueste Beobachtung gefördert, aber die Mitarbeit des Auges kommt nicht dem Sehen, sondern allein dem Wissen zugute. Der Gewinn ist hier nicht ein Gesehenes und zu Sehendes, sondern ein Gewusstes und zu Wissendes. Darum darf ein Kunstwerk nie vom Standpunkte des die Natur kennenden Forschers aus beurteilt werden. „Das Sehen im Sinne des Künstlers fängt erst da an, wo alle Möglichkeit des Benennens und Konstatierens im wissenschaftlichen Sinne aufhört.“

Aber auch eine um ihrer selbst willen gesteigerte Tätigkeit des Auges bedeutet noch kein künstlerisches Sehen. Man bleibt in einem mehr oder minder reichen Beobachtungsverhältnis zur Natur, empfänglich für die Reize des Eigentümlichen, Anmutigen, Schönen, und kommt der Kunst gegenüber über die harmlose Freude am Wiedererkennen dessen, was einem bereits bekannt ist, nicht hinaus. Oder es wird die anschauliche Beziehung zu einer sentimentalen Annäherung an die Natur, die in Gefühlserlebnisse und Stimmungen ausläuft. Das Gefühl der Naturnähe kann sich zu einem Enthusiasmus steigern. Wir erleben die Welt als ein Unendliches, „dieselbe Welt, die wir kennen, aber nun gleichsam an einem Festtag gesehen“, und Kunstwerke können uns auf gleiche Weise zu Erlebnissen werden, doch sind es nicht künstlerische Erlebnisse, die wir so an uns erfahren.

„Mit Stimmungen lässt sich nichts anfangen, wo es sich um eine Tätigkeit handelt. Was den Künstler

auszeichnet, ist, dass er sich nicht passiv der Natur hingibt, und sich den Stimmungen überlässt, die sich in ihm erzeugen, sondern dass er aktiv das, was sich seinen Augen darbietet, in seinen Besitz zu bringen sucht."

Anschauliche Kenntnisse, Geschmack, ästhetischer Genuss etc. stehen jedermann offen, ohne dass er auf die eigentlichen Wege der Kunst einzugehen braucht. Die Kunst aber fängt erst da an, wo die blosse Anschauung aufhört. Nicht das Sehen als solches unterscheidet den Künstler, nicht ein Mehr oder eine Auswahl oder eine Veredelung des Gesehenen, sondern dies: er geht von der anschaulichen Wahrnehmung unmittelbar über zum anschaulichen Ausdruck. „Seine Beziehung zur Natur ist keine Anschauungsbeziehung, sondern eine Ausdrucksbeziehung."

Was bei uns in der darstellenden Gebärde gleichsam verkümmert, findet seine Entwicklung in der Darstellung des Künstlers, in einer Tätigkeit, die über alles blosse Sehen und innere Vorstellen weit hinausgeht.

Geistiges und körperliches Tun sind auch hier nicht zu trennen. Nicht ein unsichtbarer Inhalt steigt in die Beschränkungen der Form hinab. Vielmehr steht der Künstler erst mit seiner äusseren Tätigkeit am Anfang des Weges, der ihm ein geistig-künstlerisches Leben verspricht. Die Tätigkeit seiner Hand ist für ihn nicht eine Hemmung, sondern der Weg, der ihn aus Dunkelheit und Beschränkung zu steigender Klarheit und Freiheit führt. Die Möglichkeit für die Entwicklung seiner Genialität ist allein mit der sinnlich wahrnehmbaren Tätigkeit, der Darstellung, gegeben. Diese Darstellung bedeutet aber zugleich — nicht die Wiedergabe einer fertigen — sondern die Entstehung einer künstlerischen Vorstellungswelt. —

In der bildnerischen Tätigkeit des Künstlers findet

das vom Auge gelieferte Sinnesmaterial seine bestimmte Gestaltung, seinen selbständigen geistigen Wert. Diese Tätigkeit ist somit die Bedingung einer bestimmten Art bewussten Lebens, einer bestimmten Art bewusster Lebensinhalte.

Die künstlerische Tätigkeit stellt in sich die Entwicklung dieses bewussten Lebens dar. — Dies stimmt nun freilich nicht mit der populären Auffassung vom Bewusstsein überein, wonach eine Art Normalbewusstsein das allgemeine helle Reich bilde, in welchem sich theoretisches Denken und praktisches Handeln vollziehen. Für die Tätigkeit des Künstlers bleibt hier allerdings kein Raum und sie scheint jenes Tageslicht des Bewusstseins verlassen zu müssen, um geheimnisvolle Kräfte zu wecken.

Aber nicht als ein allgemeiner, dauernder Zustand ist uns das Bewusstsein gegeben, es stellt sich vielmehr nur als bestimmte Tätigkeit dar. Mit der geistigen Tätigkeit des Menschen wechselt es nach Grad und Art. Jeder Fortschritt derselben erscheint uns wie ein Erwachen aus relativ getrübtem zu relativ hellerem Bewusstsein. Es begleitet nicht nur die verschiedenartigen Tätigkeiten des Menschen als ein sich selbst stets gleichbleibender Inhalt, vielmehr stellt es sich in ihnen dar, mit ihnen in verschiedenartigster Entwicklung begriffen.

Der Künstler braucht nicht einen Sprung zu machen aus dem Bereiche bewusster Tätigkeit in eine Sphäre unbewusster Lebensäusserungen, geheimnisvoller Eingebungen. Er verliert sich nicht in die Dunkelheiten unserer Natur, vielmehr bedeutet jeder Fortschritt seiner besonderen Tätigkeit die Entwicklung eines Bewusstseins, wie er es sonst nicht kennen lernen kann. Mag auch gewiss die künstlerische Tätigkeit

demjenigen ein Unbewusstes sein, dem sie fremd ist; so wird sie doch zum bewussten Leben dessen, der sich ihr hinzugeben vermag.

Muss auch der wissenschaftliche Forscher stolz sein auf die Fortschritte seiner Erkenntnis, so wird der Künstler an dieser Genugtuung nicht notwendig teilnehmen müssen. Ist es doch nicht die Welt so schlechthin, die sich dem wissenschaftlichen Forscher darbietet. Erst in seiner eigenen bildnerischen Tätigkeit wird der Künstler die Klarheit für sein Bewusstsein finden, die ihm allein ein waches Erleben der Welt bedeuten kann.

Solange man ein Erfassen der Welt ausschliesslich an ein wissenschaftliches Denken gebunden erachtet, sieht man sich genötigt, für die Tätigkeit des Künstlers irgend eine Bedeutung zu suchen, die ihr Dasein entschuldige. Mit Fiedlers Auffassung hat sich die Stellung dieser Tätigkeit innerhalb des geistigen Lebens für den Blick des Betrachters gewendet. Sie tritt gleichberechtigt neben die Arbeit des wissenschaftlichen Forschers.

„Der Künstler fasst eine Seite der Welt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist, und gelangt zu einem Bewusstsein der Wirklichkeit, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann“.[1])

Es ist die Welt der Sichtbarkeit.

Während w i r uns über das, was wir sehen, oder als

---

[1]) Was die so scharf geschiedene Arbeit des Künstlers und des Forschers für die Theorie allein verbindet, ist der Gedanke des einen Bewusstseins, welches gleicherweise die Bedingung all seiner Richtungen bildet — freilich liesse sich eine engere Beziehung gar nicht denken —; worin sie sich tatsächlich treffen, ist der Gegenstand, an welchem sie gleichzeitig realisiert werden können, oder die Persönlichkeit, die beide vollzieht (Lionardo!). Doch hat Fiedler wohl recht, wenn er einmal bemerkt: „Viele gibt es, die die Vielseitigkeit darin suchen, dass sie einer Betrachtungsweise viele Dinge unterwerfen, wenige, die vielseitig sein können, indem sie ein Ding vielen Betrachtungsweisen unterwerfen.“

gesehen vorstellen, in jeder möglichen Weise Rechenschaft zu geben suchen, nur nicht in jener, durch die wir allein zur anschaulichen Gewissheit über Gesehenes kommen können, so ist es gerade diese Art der Gewissheit, die dem Künstler eignet, und in der allein eine wahre Welt der Sichtbarkeit möglich wird. —

Mit dem Ausdruck „Sichtbarkeit“ ist somit freilich ein ganz anderer Sinn zu verbinden, als gewöhnlich geschieht.

Diese Welt der Sichtbarkeit ist der einzige, aber auch der unerschöpfliche Gegenstand der bildenden Kunst, des künstlerischen Bewusstseins. —

Die Unendlichkeit ist eine Voraussetzung unseres Denkens. Für das Auge unmittelbar ist sie nirgends vorhanden, überall steht das Auge einem Endlichen gegenüber. Solange wir nur sehen, erscheint uns die Welt nur endlich. Und doch gibt es eine Unendlichkeit, die nicht dem Gebiete des Denkens entstammt, eine Unendlichkeit der sichtbaren Welt.. Sie ist notwendig da, wo der Künstler beginnt, die empfangenen Eindrücke des Auges dem Gesetze seines Bewusstseins zu unterwerfen. —

6. Naur und Gesetzlichkeit — Künstlerisches Verstehen. — Wie der Gedanke des Forschers nicht ruht, bevor er in den Erscheinungen, die sich ihm als zugänglich erweisen, das Gesetz entdeckt, so wenig hat der Künstler sein Werk vollendet, bevor die Erscheinung, die sich ihm bietet, in eine positive Gestaltung, eine Form eingegangen, die eine wahrhaft gesetzliche ist.

Ist die Ueberzeugung von der Notwendigkeit des Geschehens der Zielpunkt des wissenschaftlichen Forschens, so ist der Zielpunkt des künstlerischen Schaffens die Notwendigkeit der anschaulichen Gestaltung.

— Nicht die Breite, nicht die Mannigfaltigkeit des Schaffens, sondern die Notwendigkeit. —

„Der Künstler lässt die Anschauung nicht eher los, als bis sie zu einer in all ihren Teilen klaren Vorstellung seines Geistes geworden ist“.

„Vollständige Klarheit und Notwendigkeit fallen zusammen“.

Die geistige Operation des Künstlers, durch welche er zum Begreifen des So- und Nicht-anders-seinkönnens gelangt, ist eine andere, als durch die der Forscher einen Vorgang der Natur als notwendig einsieht. Und wer die Welt allein mit dem Auge des Forschers betrachtet, wird nur im ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen Notwendigkeit anzuerkennen bereit sein. Er sieht nicht, dass die sichtbare Erscheinung als solche eine Notwendigkeit in sich trägt, die von den Bedingungen des Geschehens unabhängig ist.[1])

Nicht von praktischen oder technischen Einzelheiten will nun Fiedler sprechen, sondern von der künstlerischen Tätigkeit im allgemeinen, d. h. eben von ihrer eigentümlichen Gesetzlichkeit und damit von der eigentümlichen Art der Wirklichkeit, die in ihr gegeben ist. —

„Dass Kunst etwas anderes sei, als Natur, bedarf keines Beweises“. Aber für Fiedler lautet die Frage nun nicht mehr, was mit einer als fertig gegebenen Natur zu geschehen habe, was zu ihr hinzugetan werden müsse, um sie in Kunst zu verwandeln. Vielmehr zeigt Fiedler, worin der notwendige Unterschied be-

---

[1]) Goethe in seinen Bemerkungen zu Ernst Stiedenroth, Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen: „So wird ein Mann, zu den sog. exakten Wissenschaften geboren und gebildet, auf der Höhe einer Verstandesvernunft nicht leicht begreifen, dass es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben könne, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist“.

steht und begründet ist zwischen dem, was wir als Natur erleben, und dem, was der Künstler als sichtbare Natur in seiner Gestaltung ergreift.

Fiedler weist den notwendigen Unterschied zwischen Natur und Kunst auf, indem er zeigt, wie die künstlerische Gestaltung in ihrer eigentümlichen Art von der sichtbaren Natur gilt.

Es handelt sich nicht mehr darum, die Kunst gleichsam von der Natur abzudrängen, von ihr, damit sie nicht zwecklos und überflüssig sei, ausser dem Sichtbaren noch Gefühls- oder Bedeutungswerte zu fordern; nicht mehr um entlegene Ziele einer willkürlichen Phantasterei, die so gerne neben und über der realen, eine von allen irdischen Bedingungen entbundene Welt sich schaffen möchte. Aber auch nicht mehr um jenen blossen Rückweis auf die Natur, der wohl gesund die fremden Zwecke negiert, aber unbedacht die grosse Kluft übersieht, die das künstlerische Gebilde von alledem trennt, was eine nichtkünstlerische Auffassung als Natur besitzt.

Was sich uns als sichtbare Natur darbietet, sich uns in unzweifelhafter Tatsächlichkeit aufdrängt, ist doch sofort wieder verschwunden, sobald wir uns desselben im Gefühl oder im diskursiven Gedanken bemächtigt zu haben meinen. Was wir an sichtbarer Natur besitzen, was die Wissenschaft als sichtbare Natur kennt und erforscht, kann somit nie zum Gegenstand künstlerischer Darstellung werden. Eine solche Forderung widerspricht der Möglichkeit der bildenden Kunst. Notwendig aber ist die Welt der Sichtbarkeit eine völlig andere, wo das Sichtbare als solches nicht beschränkt bleibt auf bloss subjektive Vorgänge, vielmehr in der äusseren, bildnerischen Darstellung die Möglichkeit eines selbständigen Daseins findet.

Es ist die von Grund aus verschiedene Beziehung zu den Dingen, die Betrachtungsweise, was den notwendigen Unterschied ausmacht zwischen der Natur als dem Gegenstand der Forschung und der Natur als dem Gegenstand der bildenden Kunst. Nicht darin liegt der Unterschied von Wissenschaft und Kunst, dass die Wissenschaft etwa die Dinge erkenne, „wie sie an sich sind“, die Kunst aber dieselben einer Umwandelung unterziehe — wenn nicht eine Welt sich erdichte —, vielmehr ergreifen beide mit gleichem Rechte je eine Seite der Dinge, wie uns dieselben gegeben sind, beide Male als Erscheinungen. Das Verhältnis entspricht nicht dem von Wirklichkeit und — wenn auch schöner — Einbildung; vielmehr liegt auf beiden Gebieten die Gefahr gleicherweise nahe, statt zur Wahrheit vorzudringen, in Einbildung und Erdichtung zu geraten.

„Wo sonst der Mensch mit seiner Beziehung zur sichtbaren Natur zu Ende ist, setzt sich der Künstler in seiner Tätigkeit zu dieser selben Natur um ihrer Sichtbarkeit willen in eine neue Beziehung.“

So ist es weder nötig, zur Natur irgend etwas hinzuzufügen, um Kunst aus ihr zu machen, noch möglich, künstlerisch etwas zu schaffen, was der Natur im gewöhnlichen Sinne des Wortes gleichkommt.

Kunst ist nicht Natur, soferne wir Natur in anderer Weise kennen; sie ist aber Natur, soferne in ihrer Darstellung eine Sichtbarkeit als solche überhaupt erst möglich wird.[1])

---

[1]) Man halte dagegen, was Fiedler vom Naturalismus gesagt hatte: „Nichts anderes als ein ganz naiver Realismus ist es, der zum Angelpunkte der künstlerischen Tätigkeit gemacht werden soll.“ Vgl. oben S. 23. Man forderte nur eben Nachahmung der Dinge, wo man früher Umwandlung, Idealisierung der Dinge gefordert hatte. „Was nützt es, wenn er es unternimmt, die Kunst aus dem dogmatischen

Nur in der Tätigkeit des Künstlers vermag sich die sichtbare Erscheinung der Dinge loszulösen von allem, was die Dinge sonst sind und bedeuten, so dass, was an einem sichtbaren Dinge dessen Sichtbarkeit ist, für den Künstler zu einer selbständigen Form realen Daseins wird, indem er sich der Erscheinung in einem klaren und bestimmten Erzeugnis bemächtigt.

Während sich für u n s das Sichtbare gerade dadurch als Natur erweist, dass es Gegenstand der mannigfachsten sinnlichen Wahrnehmungen und gedanklicher Operationen ist, löst es sich für den Künstler im freien, selbständigen Gebilde aus all diesen Beziehungen als Sichtbares los.

Für diese Loslösung bedarf es allerdings eines materiellen Stoffes, welcher seinerseits wieder sichtbar sein muss. Aber künstlerisch hat er nur insoweit Bedeutung, als er für die Entwicklung des reinen Gesichtsbildes von Bedeutung sein kann. Indem sich Natur und Material in der einheitlichen Gestaltung des Künstlers als sichtbares Bild treffen, „entsteht jene Welt der Kunst, in der sich die Sichtbarkeit der Dinge in der Gestalt reiner F o r m gebilde verwirklicht".

Unter künstlerischer Form versteht Fiedler nicht das, woran man gewöhnlich denkt, wenn man von einer solchen spricht und dabei meint, dass sie sich einer, ihrer sichtbaren Form nach bereits bestimmten Natur mit selbständigem Rechte, nach irgendwelchen Gesichtspunkten gebildet, entgegensetze. „Offenbar kann

---

Schlummer zu erwecken, in dem sie unter der Herrschaft älterer ästhetischer Theorien gehalten worden ist, um sie sofort in einen neuen dogmatischen Schlummer zu versenken?" (Wir erinnern uns der Vorrede zu Kants Prolegomena.) „Wie ist es möglich, dass die Aufgabe so durchaus oberflächlich aufgefasst wird, wie dies von jenen modernen Naturalisten tatsächlich geschieht?" Eine Karikatur des modernen wissenschaftlichen Geistes, könnte der Naturalismus nichts anderes geben, als eine „Maske, gleichsam ein Gespenst der Wirklichkeit". —

man in gewissem Sinne schon da, wo die Sichtbarkeit noch auf die Vorgänge in den Organen der Wahrnehmung und Vorstellung beschränkt ist, von einer sichtbaren Form reden; denn sonst könnte uns überhaupt nichts als sichtbar erscheinen." Bleibt aber diese Form der bloss subjektiven Inhalte unseres Bewusstseins völlig unbestimmt, und ist es gerade die Darstellung des Künstlers, die ihr zum klaren Ausdruck, zur Bestimmtheit verhilft, so folgt daraus, dass die künstlerische Form nicht auf einer Entfernung von der Natur beruhen kann, sondern eine Annäherung an die Natur bedeuten muss. Bedarf es doch der künstlerischen Darstellung, um der sichtbaren Form der Natur nur überhaupt nahekommen zu können.

„Künstlerische Form und natürliche Form stehen sich in keinem anderen Sinne gegenüber, als in dem, dass erst in der künstlerischen Form die natürliche Form erkannt zu werden vermag."

Die Form der Kunst ist zugleich die Form der sichtbaren Natur.[1])

Jede echte künstlerische Tätigkeit muss sich zurückführen lassen auf die Wahrnehmung durch den Gesichtssinn, aber das Bild, das sich im darstellenden Sehen entwickelt, ist notwendig, so unendlich verschieden es sich auch darstellen möge, „bestimmten gleichmässigen Forderungen unterworfen, welche das Bewusstsein an die Sichtbarkeit stellt".[2])

[1]) Vgl. Kants Prolegomena § 36: „Die Möglichkeit der Erfahrung überhaupt ist also zugleich das allgemeine Gesetz der Natur, und die Grundsätze der ersteren sind selbst die Gesetze der letzteren."

[2]) Wir erinnern uns unmittelbar der Stelle der Prolegomena: „Der Verstand schöpft seine Gesetze nicht aus der Natur, sondern schreibt sie dieser vor." (§ 36 Schluss.)

Vgl. damit auch Vincent van Gogh: „Man fängt damit an, sich fruchtlos abzuquälen, der Natur zu folgen, man endet damit, still aus seiner Palette zu schöpfen, und die Natur folgt daraus." Briefe (Verlag B. Cassirer), S. 35.

Die Gesetze der Kunst sind Gesetze unseres synthetischen Bewusstseins.

Es gilt nicht, der künstlerischen Tätigkeit von vornherein Gesetze vorzuschreiben, aber die Gesetzlichkeit ihrer Gebilde ist zu begreifen.

„Und da diese Gebilde nur um ihrer Sichtbarkeit willen hervorgebracht werden, so kann sich auch jene Gesetzmässigkeit nur in denjenigen ihrer Eigenschaften offenbaren, durch die sie sich dem Gesichtssinn darstellen.“

Es ist die Gesetzlichkeit der reinen Sichtbarkeit.

„Alle Forderungen, die von anderen Standpunkten aus, mögen dieselben sein, welche sie wollen, an seine Tätigkeit gestellt werden, muss der Künstler rücksichtslos zurückweisen.“

Die Einzigkeit seiner Aufgabe scheint den Künstler zu beschränken. Aber nicht entlegene fremde Ziele machen ihn frei. Seine künstlerische Freiheit findet er allein in der Erfüllung seines eigenen künstlerischen Gesetzes, in seiner selbständigen Tat.[1])

Die Kunst dient nicht der Erfüllung von Aufgaben, die anderen Gebieten des Lebens entnommen sind. Sie hat ihre eigene Gesetzlichkeit und damit ihre eigene Freiheit. Sie ist nicht ein Glied in einem ihr fremden Zusammenhang vielfacher Lebenszwecke, sondern eine eigene in sich notwendige Richtung des schöpferischen menschlichen Bewusstseins.

„Und für die Notwendigkeit ihres Auftretens werden wir keinen anderen Grund beibringen, als den, dass es immer Menschen geben wird, die in der Wahrnehmung durch das Auge, die ihnen mit einem Schlag die sichtbare Welt zu enthüllen scheint, doch nur einen

---

[1]) Wie die Persönlichkeit ihre sittliche Freiheit in der Erfüllung ihrer Pflicht.

Hinweis, einen Zugang erblicken, zu einem Reiche der Sichtbarkeit, in welches nicht mehr das Auge, sondern nur die Sichtbares gestaltende Tätigkeit vordringen kann.“

Die biologischen Gründe des ersten und immer neuen Entstehens der Kunst liegen für uns im Dunklen. Aber hier fragen wir gar nicht nach ihnen; was wir betrachten, ist das Dasein der Kunst.

Auch bedeutet keine historische Entwicklung je eine evolutionistische Steigerung oder Stärkung des künstlerischen Gesetzes. Es hat seine unbedingte Geltung als das Gesetz des künstlerischen Bewusstseins, — der künstlerischen Genialität. —

Jeder Künstler betätigt seine Kraft, „als ob er der erste und auch der letzte wäre, der der Natur das Geheimnis ihrer sichtbaren Erscheinung abverlangte“.

Das Gesetz der Kunst schliesst die Originalität des Künstlers in sich.

Das Gesetz des künstlerischen Bewusstseins ist notwendig und ewig, die künstlerische Arbeit aber ist immer fragmentarisch. „Die Aufgabe der Kunst, wenn man von einer solchen reden will, bleibt immer dieselbe, im ganzen ungelöste, und muss immer dieselbe bleiben, solange es Menschen gibt.“ —

Mit der Gesetzlichkeit des künstlerischen Schaffens ergeben sich unmittelbar die Folgerungen für das, was wir allein berechtigt sein werden, ein künstlerisches Verstehen zu nennen.

Ein Verkennen oder Missverstehen vorhandener Kunst würde nicht möglich sein, träte sie nicht einerseits selbst schon in mancherlei Trübungen und Verfälschungen auf, und liesse sie sich andererseits aus all jenen Verbindungen, in denen sie aus äusseren Gründen auftreten muss, auch praktisch ohne weiteres lö-

sen. So lässt es sich, selbst wo sie in ihrem eigensten Charakter erscheint, nicht verhindern, dass sie den Menschen um der verschiedensten Interessen willen wichtig werde, dass man im Kunstwerk nur das wiederfinde, was man in den Dingen der Welt auch sonst zu sehen gewohnt ist.

Ob man im Gefühl, oder im Gedanken, ob im sentimentalen Erlebnis, oder im Zusammenhange gelehrter Methoden sich dem Kunstwerke zu nähern sucht, so bleibt man von dem Irrtum beherrscht, es könne die künstlerische Bedeutung eines Werkes in anderer als künstlerischer Weise aufgefasst werden.

Wie alles Vorhandene wird auch das Kunstwerk zu einem Gefühlswert und einem Gegenstand unserer gedanklichen Beziehungen, aber weder das eine noch das andere bezeichnet das Interesse des Künstlers an der Welt, das er in seinem Werke betätigt. Kein Gefühl, kein Gedanke erreicht auch nur den Punkt, von welchem der Künstler seinen Ausgang nimmt.

Es scheint uns nichts übrig zu bleiben, als das sehende Auge. Aber von jedem blossen Sehen ist ja das Kunstwerk getrennt durch den ganzen Abstand der Gestaltung. So ist es auch mit dem blossen Sehen noch nicht getan.

„Was nützt alles Sehen, wenn man sich nicht, unbefriedigt von allem Sehen, ergriffen fühlt von jenem Drange das Sehen zur Tätigkeit zu entwickeln und in immer sich steigerndem Ausdruck Natur als ein Sichtbares sich anzueignen?“

Erst wenn man beginnt sich schon der Natur mit dem Interesse des Künstlers gegenüberzustellen, betritt man den Weg, der dem Künstler eigen ist. Erst in der Auffassung dessen, wodurch die Eindrücke der Welt zu einer geschlossenen Sichtbarkeit werden, ver-

steht man die eigene Sprache der Kunst. Es ist die Gestaltung, die Form.

So scheint — auf den ersten Blick — nur der Künstler den Künstler zu begreifen. Und tatsächlich ist das ganze Gebiet der Kunst, so offen es dazuliegen scheint, notwendigerweise jedem verschlossen, dem das Bedürfnis fehlt, sein Bewusstsein von einer sichtbaren Natur zu höheren Formen zu entwickeln.[1])

Bleibt auch das erschöpfende Verständnis eines Kunstwerkes demjenigen vorbehalten, der das Kunstwerk hervorbringt, so ist doch der unmittelbare Zugang zu diesem Verständnis für jeden offen, sobald in ihm jenes bezeichnete Bedürfnis lebendig ist, welches sich beim Künstler selbst als schöpferische Fähigkeit äussert. Für ihn gewinnt, wie für den Künstler, die Tatsache des Bewusstseins von einem sichtbaren Sein einen selbständigen Wert. Und er erlebt mit, um was der Künstler bemüht ist.

„Er wird sich den Werken der Kunst gegenüber nicht mehr bloss sehend verhalten, in dem Sinne, wie man sich sichtbaren Dingen gegenüber überhaupt sehend verhält.“ Er sieht die Notwendigkeit der künstlerischen Gestaltung. Die sichtbare Welt löst sich für ihn aus den Gebieten des Fühlens und Denkens und seinem verstehenden Auge bieten sich die Erscheinungen der Dinge zur Bestimmtheit, zur Ordnung, zur Gesetzmässigkeit erhoben dar.

Die Frage, die sein Auge an die sichtbare Welt gestellt, findet in der Kunst ihre immer erneute Beantwortung.

„Wir werden aufhören, die Kunst durch die Natur

---

[1]) „Und wo die Natur versagt, da kann kein Bemühen, keine Belehrung helfen.“

sehen zu wollen; wir werden uns vielmehr der Kunst unterwerfen, damit sie uns die Natur sehen lehre."

7. Die Grenzen — Abschluss. — Fiedler spricht es ausdrücklich aus, dass von ihm weder irgend einer ausübenden noch irgend einer betrachtenden Beschäftigung mit der Kunst die Daseinsberechtigung abgesprochen werden solle. Seine Betrachtung ist rein theoretisch. Nicht Herrschaft, sondern Erkenntnis ist das Ziel seiner Einsicht.

Mit der Erkenntnis des eigentlichen Urphänomens der künstlerischen Tätigkeit kann sich nur die zweite Frage verknüpfen: „inwieweit alles das, was sich in das äussere Gewand der Kunst kleidet, sich auf jenen reinen Ursprung des künstlerischen Strebens zurückführen lässt, inwieweit es hingegen in ausserkünstlerischen Bestrebungen sein zweideutiges Herkommen hat". Es ist die Frage nach den notwendigen Grenzen der Kunst. —

Die Vereinigung eines Zweierlei, eines Anschaulichen und eines Nichtanschaulichen im Kunstwerk verlangt man immer wieder vom Künstler. Ob man nun in der Sphäre des Gedankens oder in der des Gefühls den „wesentlichen Inhalt" des künstlerischen Schaffens sucht, dem Künstler bleibt der unmittelbare Ausdruck versagt. An dem, was sich zunächst nur seinem Sehvermögen darstellt, soll er etwas zum Ausdruck bringen, was man für den eigentlich bedeutungsvollen Inhalt seines Tuns erklärt. Man schreibt ihm damit eine merkwürdige Fähigkeit zu. Man denkt sich eine „Form" und einen „Inhalt" getrennt zurecht und prüft dann den Künstler daraufhin, wie weit es ihm gelungen sei, eine Einheit herzustellen, welche nun weder nur Form, noch nur Inhalt sein soll.

Das Ergebnis Fiedlers muss die Unmöglichkeit einer

solchen Forderung zeigen. Im Ausdruck der Kunst können nicht verschiedenartige Interessen sich zu einer Einheit verbinden. Eine solche Einheit ist in Wahrheit nicht realisierbar. Es müsste denn von einem Naturprodukt die Rede sein, von dem allerdings die mannigfachsten Anregungen gleicherweise und mit gleichem Rechte ausgehen. Aber gerade aus dieser Konkurrenz der Interessen befreit sich der Künstler.

Nun ist tatsächlich auch mit dem höchsten Kunstwerk ein Gefühlsgehalt und ein nichtanschaulicher Inhalt notgedrungen verbunden. Aber die Leistung der künstlerischen Kraft besteht dabei nicht darin, dass es ihr am vollendetsten gelungen sei, im anschaulichen Ausdruck Anregungen für das Gefühl zu geben und einen mannigfachen Inhalt zu vergegenwärtigen, der den verschiedensten Gebieten des Bewusstseins angehörte. Vielmehr vermag Fiedler die erreichte künstlerische Höhe nur darin zu finden, „dass das Interesse an der Entwicklung der im bildnerischen Prozess sich realisierenden reinen Gesichtsvorstellung das Interesse an einer Ausgestaltung des Bildes nach anderen Gesichtspunkten überwachsen hat“.

Das heisst: der künstlerische Inhalt des Werkes ist die in künstlerischer Gesetzlichkeit gestaltete Gesichtsvorstellung, das entwickelte, realisierte Gesichtsbild.

Allein in der Entwicklung seines Gesichtsbildes beweist der Künstler die Unverfälschtheit und Stärke seiner Begabung. — Nicht aber jenseits der Grenzen der Kunst.

„Wenn man sonst im Kunstwerke dem, was sich ausschliesslich dem Gesichtssinne darbietet, eine untergeordnete Rolle zuzuteilen pflegt im Verhältnis zu dem Empfindungs- und Gedankengehalt, als dessen Träger das sichtbare Gebilde betrachtet wird, so müssen wir

dieses Verhältnis umkehren und alle Wichtigkeit, die einem Kunstwerke als solchem zugeschrieben werden kann, in seine Sichtbarkeit verlegen."

Hier ist es klar, dass Fiedler nicht die „Form" dem „Inhalt" gegenüberstellt, dass er nicht eine „Formästhetik" proklamiert im Gegensatz zu einer „Inhaltsästhetik". Er stellt dem „Empfindungs- und Gedankengehalt" entgegen die Sichtbarkeit, d. h. dem ausserkünstlerischen den allein der bildenden Kunst eigentümlichen, den allein in künstlerischer Form zu realisierenden künstlerischen Inhalt. Nicht die Form ist das Ziel, sondern durch die Form die Sichtbarkeit.[1])

So gewinnen wir all dem gegenüber, was unter dem Namen der Kunst zusammengefasst wird, einen durch die Kunst selbst bestimmten Standpunkt. Was wir in dem Schatz der Denkmäler sehen, ist nicht eine ruhig fortschreitende Entwicklung, vielmehr das beständig fortdauernde Ringen einer einfachen und klaren Tätigkeit. — „Gleichgültig wird uns jene Geschichte der Kunst werden, die alles in sich aufnimmt, was sich in das äussere Gewand der Kunst kleidet, und für die

---

[1]) Inhalt sein heisst Glied eines gesetzlichen Zusammenhangs sein. Dem künstlerischen setzt sich jeder fremdartige Inhalt deshalb so schroff gegenüber, weil sich in ihnen prinzipiell geschiedene Zusammenhänge gegenüberstehen. —

Im Kunstwerk, soweit es ein gesetzlicher Zusammenhang ist, finde ich nur künstlerischen Inhalt, jeden anderen dichte ich ihm an, wie man von einer Eiche sagt, dass sie von alten Zeiten erzähle.

Ueber das, was prinzipiell Inhalt der Wissenschaft werden kann, täuscht man sich kaum; den Inhalt der Kunst pflegt man an den entlegensten Orten zu suchen. Und es bleibt nur ein Einfall, wenn man sagt: die Form sei der Inhalt. Form kann nie etwas anderes sein als Form, d. h. die Art des Inhaltes zu sein.

Weil bei Wegnahme dessen, was viele den Inhalt nennen, für diese vielen tatsächlich nichts anderes übrig bleiben würde als die sogenannte „kalte, leere Form", so halten sie sich mit grösster Sicherheit berechtigt, von der Kunst den Ausdruck dessen zu verlangen, „was die Zeit bewegt".

Vgl. auch Anhang 22.

alles bedeutend ist, was von irgend einem Standpunkt aus von den vorhandenen Kunstwerken ausgesagt werden kann."[1])

Verkümmert der echte künstlerische Gehalt in Zeiten der Verirrung, so tritt er wieder in anderen Zeiten in den Vordergrund des Lebens und es ist dann, „als ob die Welt vornehmlich um ihrer Sichtbarkeit willen vorhanden wäre." Die geniale Kraft vollzieht die Entwicklung des Bewusstseins gerade nach dieser einen Richtung hin. „Wo nur immer das Auge einen Anteil hat an dem, was durch menschliche Arbeit hervorgebracht wird, da macht sich das Bemühen geltend, eine Form zu finden, die nur aus den Forderungen des Auges entstanden zu sein scheint". Nicht der Gedanke des Zwecks, nicht der Bedeutungsreichtum des Symbols, nicht der Reiz auf die Empfindung; das Interesse des Auges leitet die formende Hand. In Zeiten des Stils wird uns der gewöhnlichste Gegenstand des täglichen Lebens gegenwärtig durch die Bestimmtheit seiner sichtbaren Erscheinung. Jedes Gebilde wird zum unmittelbaren Ausdruckswert sichtbaren Seins.

Künstlerische Formen, die Errungenschaften jener Zeiten, können wohl nachgeahmt, erlernt, für mancherlei Zwecke verwendet werden, aber, nicht selbständig entwickelt, fehlt ihnen die innere Notwendigkeit, das eigene Gesetz.[2]) — —

---

[1]) Vgl. Anhang 15.

[2]) Ueber Baukunst hat sich Fiedler in einem besonderen Aufsatz geäussert: „Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst", Deutsche Rundschau, XV, 1878. —

Er zeigt, wie sich das dargelegte Prinzip der Kunst nicht allein in Malerei und Bildhauerei, sondern auch von der Baukunst geltend feststellen lasse. Auch hier, in besonderer Gestalt, erkennen wir die Art des Künstlers, in der er aus der Menge äusserer Einwirkungen sich ein geistiges Gebilde zu schaffen sucht, um nur überhaupt zu einem geistigen Besitztum gelangen zu können.

„Wenn der gesamte Inhalt des menschlichen Geistes auch abhängig

Und endlich die Bedeutung, die dem Vorhandensein der Kunst für den geistigen Zustand des Menschen im allgemeinen zugeschrieben werden muss, sofern er in ihr den wesentlich künstlerischen Inhalt ergreift?

Wir suchen dieselbe nicht mehr in jenen vielfachen Wirkungen, die man gerne als künstlerisch bezeichnet. Wir sehen davon ab, dass der Künstler in zweifacher Weise an einen Stoff gebunden ist, dass sein Werk zugleich ein tastbarer Gegenstand, seine Darstellung auch für unser Fühlen und Denken vorhanden ist. Die Bedeutung seiner Schöpfung suchen wir nur in dem, was in allen, nach Zeit und Ort noch so verschiedenen, Gestaltungen der Kunst der beharrende Sinn, das künstlerische Gesetz ist. So aber stellt sich uns die Kunst dar, „als eine von den ursprünglichen, ein Reich für sich bildenden Betätigungen der menschlichen Natur".

So mächtig und tief auch für das Gemüt des Menschen jene Wirkungen sein mögen, deren höchstes Beispiel man auf dem Gebiet religiöser Kunst finden wird; man darf doch nicht verkennen, dass sie stets sehr zusammengesetzter und unklarer Natur sind. Willenlos einem ununterbrochenen Wechsel verschiedenartigster innerer Zustände hingegeben, beziehen wir wohl,

---

gedacht werden muss von dem, was uns von aussen zukommt, so kann doch wiederum dem Menschen nichts geistig angehören, was nicht bereits ein Erzeugnis seines Geistes wäre."

Auch hier gelangt der Mensch von gegebenen Voraussetzungen durch die Gestaltung zu einem wahrhaft geistigen Besitz, weil dieser als solcher sein eigenstes Erzeugnis ist.

Auch hier findet der Fortschritt vom Gestaltlosen zum Gestalteten statt. Nicht vom vollendeten Gedanken der Konstruktion zur Form, sondern von dem zunächst unbestimmt gegebenen, abgeschlossenen und überdeckten Raum zu seiner Bestimmtheit in der künstlerischen Form. — —

Wenn Fiedler im weiteren Verlaufe dieses Aufsatzes etwas hart über den gotischen Baustil urteilt, so trifft das wohl mehr den gotischen Bau-„Stil" als die gotische Baukunst. Heute sehen wir diese etwas freundlicher an — seit die Neogothik endgültig kapituliert hat — und Fiedlers Theorie selbst zeigt uns das Recht dazu.

was in uns vorgeht, auf den einen Mittelpunkt, das Kunstwerk, und wähnen damit, eines einheitlichen Gesamteindrucks teilhaftig zu werden. Eine Besinnung muss diese Art des Erlebnisses als einen Selbstgenuss enthüllen. Und je reicher unmittelbare Empfindungen, Gedanken, Gefühle durcheinanderwogen, um so mehr verliert sich jede aktive Energie des Geistes in ein unbestimmtes Wohlbehagen. — Kein Wunder, dass sich ernste Geister ganz von der Kunst abwenden. Sobald sie aber die Kunst vom Programm der Zukunft streichen möchten oder von ihr die Mitarbeit an Aufgaben wissenschaftlicher Forschung erwarten, so zeigen sie das — Missverständnis, dem auch sie unterliegen.

Für uns muss die Bedeutung der Kunst eine andere sein. An Stelle jenes verworrenen Zustandes sehen wir ein einfaches und klares Bewusstsein, an Stelle jener Willenlosigkeit eine bestimmte Tätigkeit. Nicht die Mannigfaltigkeit der Beziehungen zu den Dingen, sondern die eine Beziehung, auf Grund deren sich die Vorstellung einer Welt sichtbarer Dinge in uns bildet.

Wird aber alle Bedeutung der Kunst nur in dem Sinne verstanden, dass sie möglichst vielen Seiten des seelischen Lebens zugute komme, so scheint ihr jede Bedeutung abgesprochen zu werden, sobald man ihre eigenste Wirkung darin erkennt, dass sie dem Menschen, ausserhalb des Zusammenhangs seiner vielfältigen Interessen, eine gesonderte Seite des Daseins zum Bewusstsein bringt.

Fast unausbleiblich tritt somit die Frage heran nach jenem allgemeinen Wert, der einer Tätigkeit beigelegt werden könnte, in welcher die Sichtbarkeit der Dinge ihre bildnerische Entwicklung findet. Diesen Wert zu bestimmen, das scheint die letzte Aufgabe jeder Un-

tersuchung über die Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit zu sein. Aber Fiedler liegt es ferne, das Ergebnis seiner Theorie mit dieser „Nutzanwendung“ zu krönen. Wir müssen uns vom letzten Vorurteil freimachen, als sei doch der Wert der künstlerischen Tätigkeit in Wirkungen zu suchen, die anderen Gebieten des Daseins zugute kommen. Der Künstler erreicht seine höchsten Ziele, indem er sich auf seinem eigenen Gebiete behauptet.

Zur vollen Unbefangenheit gelangt, verdanken wir der Kunst als Kunst etwas, „was aber ein ganz anderes ist als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindenden Natur: eine Klarheit des Wirklichkeitsbewusstseins, in der nichts anderes lebt, als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfene Gewissheit des Seins“.

Wohl betrachtet man mit Recht das menschliche Leben unter dem Gesichtspunkt einer Gesamtarbeit, in der das einzelne Streben als Glied einer nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung sich vollziehenden Entwicklung sich darstellt. Und hier hat jede Erscheinung nur einen relativen Wert. Aber ihrem ganzen Umfange und ihrem vollen Wesen nach lassen sich die Erscheinungen in jenen Zusammenhang nicht einordnen, nicht aus ihm erklären. Jedes Kunstwerk steht mit manchen seiner Seiten mitten in jener ununterbrochenen Bewegung, aber dies ist weder sein ganzes, noch sein eigenstes Verdienst. Die eigentümliche Schöpfung der bildnerischen Tätigkeit hat keinerlei Bedeutung für den Gang jener Entwicklung, und doch erlebt in ihr der menschliche Geist — vom Banne der Mitarbeit befreit, sich bewusst seiner immer gleichen reinen Aufgabe — seine höchsten Augenblicke. —

## III.

# ADOLF HILDEBRANDS PROBLEM DER FORM

Der Hinweis auf Hildebrand gehört zu Fiedlers Vermächtnis. Hildebrand selbst ist sich des genauen Zusammenhangs mit Fiedler bewusst. —

Ihre Gedanken gehören zusammen, wie die Gesetzlichkeit und das Gesetz. Bei Fiedler die Gesetzlichkeit, bei Hildebrand das Gesetz. Dort, dass sie gelten muss, hier, wie es tatsächlich gilt.

Ist die Arbeit Fiedlers gewissermassen vorausgesetzt, so ist die Arbeit Hildebrands die notwendige Gegenprobe.

Der Gesichtspunkt, unter dem sie vollzogen wird, — kein willkürlicher! —: das allgemeine Gesetz jeden Erfassens einer Aussenwelt, die Räumlichkeit.[1])

Hildebrand hat einen sehr anschaulichen Ausdruck: er nennt es die architektonische Gestaltung, was Fied-

---

[1]) Vgl. oben S. 27 ff. und Anhang 18.

Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, I. Aufl. 1893. 6. vermehrte Aufl. 1908.

Eine Darstellung der Hildebrandschen Theorie durch Alois Riehl, „Vierteljahrs. f. wiss. Phil." 1897. —

Wenn wir hier eine neue Darstellung versuchen, so mag es der Zusammenhang rechtfertigen, in dem es geschieht.

Den Zusammenhang mit Fiedlers Gedanken wollen wir nicht im einzelnen bemerken. Was wir gerne zeigen möchten ist dies, dass man Fiedler nicht ohne Hildebrand lesen sollte, aber auch Hildebrand nicht ohne Fiedler. —

ler die bildnerische Darstellung oder schlechthin die künstlerische Tätigkeit genannt hatte.

Was uns das Auge liefert, ist auch für Hildebrand das einzige Material; wodurch es zu einem selbständigen Ganzen wird, ist die architektonische Gestaltung. Die Probleme der Kunst sind die Probleme dieser Gestaltung. Sie folgen nicht aus den einzelnen Daten der Natur, aber mit Notwendigkeit aus unserem allgemeinen Verhältnis zur Natur überhaupt, — mit dem Erwachen des künstlerischen Geistes.

Was wir an Aussenwelt je erleben, ist räumlich bestimmt; denn ausserhalb des einen Raumes kann nie unserem Bewusstsein eine Erscheinung gegeben sein. Der Raum ist die allgemeine Form der anschaulichen Welt.

Auf diese allgemeine Form müssen sich alle Probleme der künstlerischen Gestaltung beziehen, soll die Kunst wirklich das sein, was sie vorgibt, der einzige Ausdruck einer sichtbaren Welt.

Wird die künstlerische Gesetzlichkeit, als eine Gesetzlichkeit unseres Bewusstseins, unter dem allgemeinen Gesichtspunkt des Raumes entwickelt, so können wir sicher sein, das Gesetz der Kunst genau so zu erfassen, wie es in unserem Verhältnis zur Natur überhaupt notwendig begründet ist.

Es war nicht eine künstlerische Laune, die Hildebrand diesen Gesichtspunkt an die Hand gab, es war sein künstlerisches Bewusstsein. —

Weil der Raum eine Grundlage jeden Welterfassens, nicht nur des künstlerischen ist, bedeutet das nicht, wie man nun fürchten könnte, dass die Kunst sich zu einer fadenscheinigen Räumlichkeit verflüchtigen müsste, vielmehr gewinnen wir unter diesem Gesichts-

punkte gerade den genauesten Ausdruck für das, was sie von jeder anderen Art räumlicher Auffassung der Dinge unterscheidet.

Nicht die Kunst wird zum Gesetz der Räumlichkeit verflüchtigt, sondern das Gesetz der Räumlichkeit als Gesetz der künstlerischen Gestaltung präzisiert.

Um es konkret zu sagen: der Künstler gibt nicht nur gerade so viel an Erscheinung, dass notdürftig der Eindruck eines Raumes entsteht, vielmehr er gibt gerade das an Erscheinung, was den Eindruck des Raumes als eines Zusammenhanges reiner Sichtbarkeit notwendig macht.

Dies ist aber nur dann möglich, wenn die einzelnen Erscheinungen nicht selbst der Gegenstand, auch nicht die fertig gegebene anschauliche Form des Gegenstandes sind, sondern räumliche Ausdrucksbilder, die einen Gegenstand darstellen.

„Wir sehen die Natur so an, als wenn sie uns nur alle möglichen Erscheinungsvariationen über ein Thema gäbe, ohne jemals dasselbe an sich zu geben. Denn die Formvorstellung ist ein Fazit, welches wir aus dem Vergleich der Erscheinungsweisen gezogen haben, und welches das Notwendige vom Zufälligen schon gesondert hat. Sie ist also nicht eine Wahrnehmung schlechtweg, sondern eine Verarbeitung von Wahrnehmungen aus einem bestimmten Gesichtspunkt."

Nur so wird ein Unterschied möglich zwischen dem, was einen Bildzusammenhang notwendig macht und dem, was einen solchen unwahr oder gleichgültig erscheinen lässt. Nur so die Frage nach dem Verhältnis der Form zur Erscheinung, d. h. nach den Bedingungen, unter welchen die Erscheinungen auftreten müssen, wenn sie das notwendige Bild eines räumlichen

Gegenstandes, einer räumlichen Formvorstellung sein sollen.[1])

Diese notwendigen Bedingungen aber wird man — es ist leicht einzusehen — gerade dort zu suchen haben, wo man das Selbstverstänliche sieht. —

1. Anschaulich und diskursiv. — Hildebrand fragt sich offenbar: wie ist es möglich, Gegenstände, bezw. die Natur räumlich bestimmt aufzufassen, ohne dabei die Daten anderer Sinne als des Gesichtssinnes oder gedankliche Folgerungen in Anspruch zu nehmen?

Oder: wie muss das Gesichtsbild beschaffen sein, wenn es in sich schon alle Bedingungen einer klaren Raumauffassung enthalten soll? Welches sind die Bedingungen anschaulicher Raumstärke?

Hildebrand löst diese Frage, indem er die durchweg anschauliche Raumauffassung der Kunst von der diskursiven Raumauffassung der täglichen Orientierung, die auch die der Wissenschaft ist, trennt. Die scharfe Scheidung der beiden Betrachtungsweisen der Dinge, die er bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt, ermöglicht ihm eine genaue Antwort auf die vorliegende Frage.

Hierbei liegt der prinzipielle Unterschied nicht zwischen Sehen und Denken, sondern zwischen dem Sehen als einem Faktor des anschaulichen Bildes und dem Sehen als einem Faktor der diskursiv-begrifflichen Orientierung.

Mit jedem Punkte der Unterscheidung gewinnen wir einen Schritt in der Erkenntnis des Gesetzes der Kunst.

---

[1]) Man meint oft, damit sei allein die Darstellung „körperlicher Gegenstände“ getroffen, nicht aber die der Erscheinungen in der Atmosphäre. Man schiebt dabei den vulgären Begriff von Gegenstand unter, als ob die Luft in all ihren Erscheinungsweisen zwar Luft, aber doch kein „Gegenstand“ wäre.

Der prinzipielle Unterschied spricht sich schon klar aus in der Gegenüberstellung von Fernbetrachtung und Nahbetrachtung.

Ob wir einen Gegenstand aus grosser Entfernung oder nächster Nähe ansehen, mag für manchen lediglich einen Unterschied der Deutlichkeit ausmachen; beidemal stellt er die Erscheinung, die er auf den Gegenstand bezieht, in den Dienst gedanklicher Ueberlegungen.

Auch der Künstler braucht nicht tatsächlich das Ferne dem Nahen irgendwie vorzuziehen, aber der prinzipiellen Ueberlegung zeigt es sich, dass im Charakter der Fernbetrachtung die Bedingungen einer rein anschaulichen Raumauffassung vereinigt liegen. Das „Fernbild" enthält jene Bedingungen, die der Künstler auch dort noch innehält, wo er seinen Gegenstand in nächster Nähe erfasst.

Die durch das Fernbild gekennzeichnete Betrachtungsweise wird gedacht als durchgeführt bei völlig paralleler Richtung der beiden Augenachsen, sodass wir nicht aus deren Winkel den räumlichen Charakter des Gegenstandes erschliessen, sondern ihn unmittelbar als Flächenerscheinung aufnehmen. Alles Nähere oder Fernere des Gegenstandes, alle Modellierung, erscheint in der Bildfläche selbst in jenen Gegensätzen, die ein Näheres oder Ferneres bedeuten (Perspektive, Helligkeit). Das Fernbild hat somit seine räumliche Einheit und Verständlichkeit in sich allein, — als reinem Gesichtsbild.

Ein ganz anderes besagt die Nahbetrachtung. Bei wechselnder Stellung und Akkomodation der Augen stellen wir uns ein Bild des Gegenstandes durch Summierung und Kombination der Einzelerscheinungen zusammen, indem wir dieselben in gedanklichen Opera-

tionen auf den Gegenstand beziehen. Dabei kommen unsere Bewegungen in Betracht — insbesondere auch die der Augen —, die Kombination wird geleitet durch den Verlauf unseres Bewegungsaktes. Die Auffassung des räumlichen Charakters vollzieht sich durch ein Abtasten des Gegenstandes, sei es nun durch den Tastsinn, sei es durch das Gesicht. Was das Bestimmende ist, ist die Folge der Bewegungsvorstellungen. Selbst der einzelne Gesichtseindruck hat hier nur Bedeutung, sofern er im Zusammenhang der Bewegungsvorstellungen erscheint, durch sie bestimmt wird. Für diese Auffassungsweise gilt der Satz: „Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus, und die Vorstellungen bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Komplex bestimmter Bewegungsvorstellungen heisst eine plastische Vorstellung“. Wir haben wohl die Vorstellung von einem plastisch charakterisierten Gegenstand, nicht aber ein einheitliches, reines Gesichtsbild.

Beide Auffassungen sind berufen, uns Klarheit zu geben über die räumlichen Verhältnisse der Dinge. Doch sei es nochmals betont, der Unterschied beruht nicht darauf, dass wir die eine den nahen, die andere den fernen Gegenständen gegenüber anwenden, sondern darauf, dass die eine die Bedingungen eines reinen Gesichtsbildes enthält, die andere aber — unsere tägliche Orientierungsweise — nicht.

Beidemal ist das Resultat eine bestimmte Formvorstellung, einmal aber in anschaulichem, das andere Mal in begrifflichem oder diskursivem Zusammenhang. Es ist klar, dass die beiden Arten des Zusammenhangs zwei wesentlich verschiedene Arten der Formvorstellung bedingen, selbst da, wo sie sich auf ein und denselben realen Gegenstand beziehen.

Die räumliche Form, wie sie der Künstler realisiert, und die räumliche Form, wie sie die tägliche Orientierung oder der Geometer konstatiert, sind somit durchaus zweierlei. Fiedler hatte seinerseits scharf darauf hingewiesen.[1]) Wir müssen diesen Unterschied von Form und Form im weiteren genau festhalten, wollen wir den Gedanken Hildebrands verstehen.

Einmal ist es die Form des rein anschaulichen Fernbildes, das andere Mal die Form der Bewegungsvorstellungen, die auch den Gesichtseindruck in ihren Zusammenhang aufnehmen, ihn aber gewissermassen aufsaugen, verwandeln.

Einmal ist es die Form, die im gleichzeitigen Nebeneinander ihrer Elemente der Gesichtsvorstellung das eigene Recht sichert, das andere Mal die Form, die im zeitlichen Nacheinander unseres Bewegungsaktes das verschiedenartigste Material zur Bestimmung des Gegenstandes herbeiführt. Wir halten hier den Ausdruck „diskursiv" fest, weil er den begrifflichen Charakter der Bewegungsvorstellungen, bezw. der in ihnen gewonnenen Form hervorhebt, obwohl Hildebrand selbst diesen Ausdruck nicht anwendet.

Die Form des Fernbildes erschöpft sich im Nebeneinander, was nicht bedeutet, dass sie nur einen Augenblick gesehen werden soll, sondern nur, dass alle Raummerkmale in dem einen einzigen Bilde enthalten sein müssen. Die Gleichzeitigkeit — besser wäre zu sagen Zeitlosigkeit — betrifft den Aufbau der Form, nicht den psychologischen Akt, in welchem wir dieselbe tatsächlich aufnehmen. Auch durch das Fernbild wird unser Auge wandern, das Erlebnis der Bildkontraste — der Farbe, der Linie, des Tones, der Masse — wird sich sogar steigern, aber der Bildzusammenhang als

[1]) Vgl. oben S. 73.

solcher gewinnt dadurch nichts Neues. — Die Form des diskursiven Zusammenhangs konstituiert sich aber eben gerade durch die zeitlich bestimmte Bewegung.

Das zeitliche Nacheinander des diskursiven Zusammenhangs schliesst ein einheitliches Gesichtsbild einer räumlichen Form prinzipiell aus. Dies einheitliche Gesichtsbild einer räumlichen Form finden wir allein im Fernbild.

Da das Fernbild alles Dreidimensionale in anschaulichen Merkmalen gewissermassen anweisend gibt, oder — wie Hildebrand sagt — Bewegungsvorstellungen latent in sich enthält, so können wir dasselbe in einer perspektivischen Zeichnung darstellen, während die Formvorstellung, wie die diskursive Auffassung sie ergibt, sobald wir sie darstellen wollen, in einer geometrischen Zeichnung ihren Ausdruck findet. Alle Tiefen werden hier in ihren tatsächlichen Massen aufgetragen, sie werden als Distanzlinien gemessen, wobei alle Gesichtsvorstellungen nur die Rolle von Illustrationen spielen, während von jedem eigentlichen Schauen abstrahiert wird. Hier bleiben die Bewegungsvorstellungen die wesentlichen Faktoren für die Auffassung der räumlichen Formvorstellung. Diese selbst ist notwendig abstrakt. —

Die uns geläufige Auffassungsweise der räumlichen Dinge ist die diskursive. In Bewegungsakten ergibt sich für uns die räumliche Formvorstellung und begrifflich wird sie festgehalten. Was das Auge liefert, wird sofort umgesetzt, um so mehr, als wir in der Wiederkehr der Erscheinungen eine weit geringere Konstanz beobachten als in der der Bewegungsvorstellungen. Wir behalten keine klaren Bilder für Tiefenvorstellungen. Hildebrand gibt ein schlagendes Beispiel: „In der Tat weiss sich jeder eine Kugel als Form vor-

zustellen, nicht aber, wie dieselbe sich als Gesichtseindruck rund ausspricht. Das was jeder festhält ist die Kreislinie als Zweidimensionales und die Bewegungsvorstellung, mit der er diese Kreislinie nach allen Seiten hin wiederholt."[1])

Freilich liegt die einzige Kontrolle für das rein anschauliche Raumbild in der Darstellung. Hier allein sind wir gezwungen, die Formvorstellung rein anschaulich festzuhalten, „und wir können die Probe machen, ob wir unmittelbar auf den aus der Darstellung empfangenen Eindruck reagieren". Jede andere geistige Tätigkeit lässt den anschaulichen Vorstellungsbesitz völlig unklar, lässt den Menschen — wie Hildebrand sich ausdrückt — „in diesem Punkte ganz naiv, in einem gänzlich unbewussten Verkehr mit der Natur". Es ist die bildende Kunst, die das Bewusstsein nach dieser besonderen Richtung hin entwickelt. Sie allein ermöglicht die anschauliche Formvorstellung rein aus den Mitteln der Gesichtsvorstellungen. Die Gesichtsvorstellungen ihrerseits werden nicht mehr der diskursiven Form zugeführt, sondern erfahren durch die anschauliche Form ihre selbständige Einheit.

Dass die „Formvorstellung als Produkt aus dem einheitlichen Fernbilde auf einem unendlichen Erfahrungsaustausche der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen beruht", mag psychologisch richtig sein. Wichtig aber ist für uns, dass tatsächlich im Fernbild einem bestimmten rein anschaulichen Gesichtseindruck eine bestimmte Formvorstellung als notwendige Konsequenz bei jedem Sehenden entspricht. Wichtig, dass dies allein im Fernbilde möglich, hier aber auch notwendig gegeben ist. Diese Notwendigkeit selbst beruht nicht mehr auf

[1]) Es ist die genetische Definition des Begriffs der Kugel.

jenem psychologischen Austausch, sondern allein auf dem gesetzlichen Zusammenhang des anschaulichen Bildes.

Hildebrand selbst hat sich später einmal so geäussert: „Nur in dem Sinne, dass das Ablesen des Raumes aus Licht und Schatten im allgemeinen auf einem Erinnerungsaustausche zwischen der wirklichen Bewegung und der Wahrnehmung von Licht und Schatten beruht, kann von einem Erinnerungsakte die Rede sein; später aber, wenn wir dies Ablesen gelernt haben, können wir durch Licht und Schatten einen Formeindruck erhalten, der viel deutlicher als der meiner Erinnerung oder der uns überhaupt neu ist.“

Im diskursiven Zusammenhang bleibt die Erscheinung als solche zufällig, im anschaulichen Zusammenhang der künstlerischen Gestaltung gelangt sie als Ausdruck der anschaulichen Formvorstellung zu notwendiger und allgemeiner Bedeutung. —

2. Wirkungform und Daseinsform. — Die Formvorstellung, wie sie sich uns aus der diskursiven Auffassung der Dinge ergibt, nennt Hildebrand die Daseinsform; die Formvorstellung aber, wie sie sich uns aus der anschaulichen Auffassung der Dinge im Fernbild ergibt, nennt er die Wirkungsform.

Daseinsform und Wirkungsform stehen sich also genau in demselben Sinne gegenüber wie die diskursive und die anschauliche Auffassungsweise der räumlichen Dinge.[1])

Auf die Daseinsform der Dinge bezieht sich all unser diskursiv-begriffliches Denken. Als allein vom Ge-

[1]) Hildebrand: „Meine Unterscheidung von Daseinsform und Wirkungsform dient nicht der Trennung von Formvorstellung als Resultat gegenüber dem jeweiligen Einzelfall des Formeindrucks — sondern einer Darlegung von Formvorstellung ohne und mit Beziehung zum optischen Bilde.“

genstande abhängig, vom Wechsel der Erscheinung aber unabhängig, legen wir dieselbe der diskursiven Auffassung und Beurteilung der Erscheinungen zugrunde.[1])

Auf die Wirkungsform der Dinge bezieht sich alles rein anschauliche Darstellen. Sie ist das Produkt nicht des Gegenstandes allein, sondern auch der ganzen Situation, der Beleuchtung, der Umgebung, des Standpunktes.[2])

Die Daseinsform lässt sich mathematisch-zahlenmässig berechnen; die Wirkungsform kennt nur Verhältnisgrössen. Sie ist das gemeinschaftliche Resultat aller Erscheinungsfaktoren, die somit ausserhalb dieses Zusammenhanges ihre anschauliche Bedeutung verlieren. Das gegenseitige Verhältnis der Erscheinungsfaktoren, gewissermassen ihre gemeinsame Wirkung, bedingt die rein anschauliche Formvorstellung. Bedingung ist also: die Gesamterscheinung.

Eine Gesamterscheinung resultiert aber nicht, wo wir Gesichtseindrücke der diskursiven Auffassung addierend aneinanderreihen. Sie bleiben als Gesichtseindrücke Einzelheiten, die niemals in die anschauliche Einheit des Wirkungsganzen eingehen.

Nicht die tatsächlichen Raumgrössen gehen in den Zusammenhang der Wirkungsform ein, sondern die Verhältniswerte der Erscheinung. Sie allein bedingen

---

[1]) Riehl: „Jedes Urteil enthält als seinen Grundbestandteil die Behauptung: es ist.“ D. phil. Krit. II, 1, S. 43.

[2]) Gewiss hat jedes Kunstwerk, um nur existieren zu können, auch eine Daseinsform. Aber diese geht nicht in das Thema der künstlerischen Gestaltung ein. Wie das Material sich wandeln muss, um ein Bild zu werden, so die Daseinsform, z. B. einer Skulptur, um als künstlerische Wirkungsform zu erscheinen. Nur in diesem Sinne spricht Hildebrand von einem „Verhältnis der Daseinsform zur Wirkungsform“. Nicht etwa im Sinne einer Verwischung des prinzipiellen Unterschiedes.

eine wahre Darstellung der anschaulichen Formvorstellung.[1])

Ist uns eine Daseinsform gegeben, d. h. haben wir einen Gegenstand seinen räumlichen Eigenschaften nach diskursiv aufgefasst, so haben wir damit für die Wirkungsform desselben Gegenstandes noch gar nichts gewonnen. Anschauliche Werte entdecken wir erst in der anschaulichen Situation.

Hier fassen wir gewissermassen handgreiflich den Unterschied und vor allem die gegenseitige Unabhängigkeit von Daseinsform und Wirkungsform. Denn bei unveränderter Daseinsform kann durch den Wechsel der Umgebung, als der Situation des Gegenstandes, die Wirkungsform eine völlig neue werden. Die Identität der Daseinsform ist nicht die Identität der Wirkungsform.

„Derselbe Turm, der, über die Häuser allein in die Luft ragend, uns einen schlanken Eindruck macht, wird plötzlich plump, wenn wir ihm zur Seite dünne Fabrikschlöte aufstellen.“

---

[1]) Bedenken wir, dass uns zwei völlig verschiedenartige Auffassungsgebiete vorliegen, so werden wir daran zweifeln, dass sich zwischen den Verhältnisgrössen der beiden Gebiete Gleichungen im mathematischen Sinne werden aufstellen lassen. Gleichwohl hat der Gedanke Hildebrands (schon bei Helmholtz) — Gleichung zwischen Daseins- und Wirkungsform — seine Bedeutung für die Veranschaulichung des vorliegenden Problems. —

Wichtiger aber scheint mir, den allgemeinen Grund für die Tatsache der Verhältniswerte des rein anschaulichen Zusammenhangs in einem Gesetz der Empfindungen selbst zu suchen, dessen Nachweis wir Alois Riehl verdanken:

„Die objektiven Lichtempfindungen sind Empfindungen von Helligkeitsdifferenzen.“ D. phil. Krit. II, 1, S. 40. „In allen Organen werden nur die Veränderungen schon vorhandener Erregungen wirklich empfunden, nicht die ursprünglichen Erregungen selbst.“ Ebenda S. 40.

Während sich die diskursive Betrachtung mit den absoluten Grössen der Daseinsform beschäftigt, beschäftigt sich die anschauliche Betrachtung tatsächlich mit den Gesichtsvorstellungen, also nach obigem Gesetz notwendigerweise mit Verhältnisgrössen.

„Ob der Wirkungsakzent so oder so fällt, hängt von der Gesamtsituation ab.“

Wo der Künstler einen Gegenstand ergreift, ihn künstlerisch gestaltend, verleiht er ihm die für ihn typischen Wirkungsakzente. Er bestimmt die Situation. Je zwingender diese Wirkungsakzente sprechen, um so mehr können wir von einer objektiven Bedeutung seines Werkes reden.

Mögen dann aber auch die einzelnen Elemente der Wirkungsform noch so dürftig sein, sobald sie den eigenen, notwendigen Zusammenhang finden, werden sie doch zum stärksten Ausdruck der anschaulichen Formvorstellung. — So die berühmte Kinderzeichnung: wenige Striche, aber durch die einheitliche Beziehung eine notwendige Wirkung. — Nicht die Fülle, sondern die Einheit der Erscheinung, es ist das Gesetz auch des reifsten Werkes. —

Die Daseinsform ist eine Abstraktion, die Wirkungsform aber nicht weniger. Auch der Künstler vollzieht in der Auffassung und Gestaltung der Wirkungsform eine Abstraktion. Wie die diskursive Auffassung von allem rein Anschaulichen, so muss die anschauliche Auffassung von allem rein Diskursiven abstrahieren. Es wäre freilich nicht möglich ohne die selbständige Einheit des Fernbildes.

Das Festhalten anschaulicher Formwerte — im Gegensatz zur blossen Kenntnis der Daseinsform — macht das künstlerische Sehen aus. Wäre eine rein positivistische Wiedergabe der Wahrnehmungen möglich, sie bliebe ohne jeden Formwert, d. h. anschaulich stumm. —

3. Bild und Geschehen. — Wir gehen über vom räumlichen Charakter zu den räumlichen Verhältnissen der Dinge.

An den Gegensatz von Wirkungsform und Daseinsform schliesst sich an der Gegensatz zwischen dem Bild des Raumes und dem zeitlichen Geschehen im Raume. Es ist der Gegensatz von Naturbild und Naturmechanismus.

Die Kontinuität des Raumes bedeutet ein anderes für den Forscher, ein anderes für den Künstler. Dem Forscher bedingt sie nebst jener der Zeit die Einheit allen mechanischen Geschehens, dem Künstler die Einheit der bildlichen Erscheinung. Gilt es die Gestaltung eines Raumbildes, so orientiert sich der Künstler nicht an der Gesetzlichkeit des Geschehens, sondern an der Gesetzlichkeit der Erscheinung.

Wie wird dies möglich? Durch die Unendlichkeit des Raumes, d. h. eben dadurch, dass er das notwendige Gesetz jeder Erscheinung darstellt. Wir können ihn nicht vorstellen als ein von aussen Begrenztes, sondern nur als ein von innen Belebtes. Jede Begrenzung eines erscheinenden Gegenstandes ist zugleich eine Begrenzung des ihn umgebenden Luftvolumens. Somit weist jeder Umriss nach aussen und nach innen zugleich und es entsteht durch einen Aufbau von Einzelfaktoren der Erscheinung keineswegs eine Lücke. Es fragt sich nur, ob die Faktoren notwendig das Auge von einem zum andern weisen, das Auge sicher durch das Ganze als durch ein Lückenloses leiten. Die Einzelfaktoren bedingen durch ihr Verhältnis zueinander den Eindruck des räumlichen Zusammenhanges, empfangen aber gerade durch ihre bestimmte räumliche Funktion in diesem Zusammenhang die eigene Bedeutung im Bilde.

Dem Bildzusammenhang steht gegenüber der Zusammenhang des organischen Lebens, des gesamten belebten und unbelebten Naturgeschehens. Die Not-

wendigkeit des einen ist nicht die Notwendigkeit des anderen.

Ein Beispiel: Die notwendige Geschlossenheit des Naturgeschehens in einer Landschaft bietet keine zwingende Notwendigkeit für das Gesichtsbild, das sie uns bietet. Den Zug der Berge, die Windung des Flusses sehen wir wechseln, dieselben Bäume hier oder dort. — Dieselbe Landschaft in einem guten Bilde hat mit einem Male die Notwendigkeit der Erscheinung, die räumliche Zusammengehörigkeit, „als könne es eben nicht anders sein".

„Alles in der Bildfläche Erscheinende bedingt sich gegenseitig als Anregung zu einer geschlossenen Raumeinheit in der Vorstellung."

Wie die Einzelfaktoren der Landschaft hat auch im Figurenbilde die einzelne Figur ihre eigenste Aufgabe darin, an der Raumentwicklung für das Auge mitzuarbeiten: für die künstlerische Bedeutung des Bildes eine allgemeinere Aufgabe als die, einen Vorgang zu erzählen.

Die Raumfaktoren des anschaulichen Bildzusammenhangs, Produkte von Erscheinungsgegensätzen, nennt Hildebrand — im Gegensatz zu den Faktoren der diskursiv gewonnenen Einheit — „Raumwerte der Erscheinung".

In den Raumwerten der Erscheinung haben wir die eigentlichen Bedingungen der Gestaltung und der Einigung des Bildes zu suchen.

4. D i e T i e f e n v o r s t e l l u n g. — Welches sind nun die allgemeinen Bedingungen für die Einheit des Bildes, als der Ausdrucksform räumlicher Sichtbarkeit?[1]) —

---

[1]) Es ist gewissermassen die Frage nach den Kategorien der Bildgestaltung.

Es ist in der Natur des Fernbildes, als der anschaulichen Auffassungsweise, begründet, dass sich Gesichtseindrücke nur dann in einer Wirkungsform einigen, wenn ihre Objekte jenseits einer gewissen Distanzschicht gesehen werden. Erst hier ist jene parallele Richtung der Augenachsen möglich, was für uns so viel heisst als: ein Flächenbild, das sich nur aus Elementen des Gesichts zusammensetzt, sich in einem Blicke fassen lässt, kurz das Fernbild.

Erst mit der „Bühne“ beginnt jener Raum, welcher wahrhaft erscheinen, d. h. rein anschaulich aufgefasst werden kann, und dessen Einheit im Bilde unser Problem ist.

„Unsere Vorstellung erfasst den Raum, indem sie in der vollen Ausdehnung unseres Sehfeldes eine Bewegung nach der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt.“

Mit dem allgemeinen Tiefencharakter des Raumes ist diese scheinbare Bewegung nach der Tiefe notwendig gefordert. Jede Einzelerscheinung des Bildes scheint der Tiefenbewegung einen Widerstand entgegenzusetzen, dient aber notwendigerweise dazu, diese Bewegung zu leiten. Mit jeder räumlichen Erscheinung ist eine räumliche Tiefenbewegung mitgegeben, indem diese erst den räumlichen Charakter der Erscheinung bedingt.

„So werden alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus sozusagen von vorn nach hinten abgelesen.“

„In dieser allgemeinen Tiefenbewegung erfassen wir den Raum als Einheit.“

Die Bildgestaltung hat demnach, sofern sie ihre räumliche Einheit wirklich realisieren will, die allgemeine Aufgabe darin, die Einheit der Tiefenbewegung zu sichern.

Die Erscheinung bleibt räumlich unwahr, wenn die Tiefenbewegung des Bildes nicht in einem einzigen, einheitlichen Akte vollzogen werden kann. Andererseits muss diese Tiefenbewegung von der Erscheinung selbst ausgehen, von ihr allein angeregt, in ihr allein enthalten sein.

Die Einheit der Tiefenbewegung ist die allgemeine Bedingung für die Einheit des Bildes. Die Tiefenbewegung selbst aber resultiert in der Anordnung der Raumwerte und deren gegenständlicher Bestimmtheit. D. h. die einzelnen Erscheinungsgegensätze werden erst dadurch zu Raumwerten, dass sie an einem Gegenstande erscheinen, durch den Gegenstand bestimmt sind. Ganz gleich ob die Erscheinungen als Farbe oder als Helligkeit oder als Linie, die Gegenstände aber als Einzelkörper oder als atmosphärisch gegeben seien. Erst die Bestimmtheit der Gegenstände, sofern diese sichtbare Erscheinung sind, macht eine Gliederung, ein Zusammenfassen und Absondern der einzelnen Flächenteile und schliesslich ein Zusammenfassen des Ganzen möglich.

Hierbei erscheint als wesentlich: Die Anordnung nach „schlagenden Erscheinungsgegensätzen", die Verkürzung — nur insofern, als sie durch den starken Hinweis auf die Tiefe sich der Tiefenbewegung einfügt, das Herausheben der bezeichnenden Merkmale, der Gelenke.[1])

---

[1]) Die starke Tiefentendenz des Zusammenhangs (z. B. Figur und Hintergrund) rundet die Einzelerscheinung auch da, wo die tatsächliche Modellierung fehlt, oder, wenn sie vorhanden wäre, versagen würde. — Vgl. Marées: „Ich mache Sie darauf aufmerksam, dass Sie niemals einen Gegenstand für sich betrachten, sondern stets beobachten, wie sich derselbe zu seiner Umgebung verhält. Wenn Sie sich das zur Gewohnheit machen, so werden Sie bald dahinterkommen, dass man rund malen kann, ohne zu modellieren." Briefe, „Kunst und Künstler" V, 369.

Dann aber für die Einigung der einzelnen Flächenbilder in der allgemeinen Tiefenbewegung des Gesamtbildes:

1. gemeinsame Distanzpläne,
2. die Ueberschneidung (Flächeneinheit bei Tiefenabstand),
3. die Lichtführung (gemeinsame Helligkeit bei getrennter Distanz),[1])
4. die einheitliche Richtung der Tiefenbewegung (etwa diagonal durch das Bild).

Insofern dann die Bildeindrücke als ein Zweidimensionales erscheinen, kommen die beiden Grundrichtungen — die senk- und wagerechte — notwendig in Betracht, indem durch die bestimmte Beziehung auf dieselben jede einzelne Linie und damit das Ganze seine räumliche Beurteilung erfährt, zum räumlichen Ausdruck wird. Ein Bild ohne die sichere Beziehungsmöglichkeit auf die Senk- und Wagerechte wäre kein Ausdruck unseres Verhältnisses zur räumlich-sichtbaren Natur.[2])

---

[1]) Es sei bemerkt, dass die Auflösung der Form in einer malerischen Komposition nicht zugleich eine Auflösung der Bildform bedeutet, sondern lediglich eine solche der Einzelform, wobei die Geschlossenheit der Bildform sich infolge der stärkeren Gesamtkontraste sogar steigern kann. Ebenso kann die Klarheit und Bestimmtheit der Bildform die partielle Unklarheit der Einzelform notwendig in sich schliessen. Es ist dies Sache des besonderen Stils. —

[2]) Vgl. oben S. 14 (Marées). —
Wir bemerken, dass die im Bilde eigentlich wirksamen Gegensätze stets die planimetrischen sind, und die stereometrischen nur insoweit, als sie auch planimetrisch erscheinen. Die stärkste Verkürzung bleibt unlebendig, wenn ihr nicht zugleich ein Flächengegensatz entspricht. —
In bezug auf die Farbe wartet das Hildebrandsche Werk einer Ergänzung. Das Prinzip der Ableitung der notwendigen Bedingungen für das räumliche Sehen in den Ausdrucksmitteln der Farbe bliebe dasselbe. — Man denke also nicht an ein „Problem der Farbe“, sondern an ein Problem der Form, (d. h. der Gesetzlichkeit der Kunst) unter dem besonderen Gesichtspunkt der Farbe. — Hätte Böcklin dies Gegenstück geschrieben!

5. Die Reliefauffassung. — Durch die Veranschaulichung des eben Ausgeführten gelangt Hildebrand zu einem neuen, nunmehr dem schärfsten Ausdruck für das allgemeine Gesetz der bildenden Kunst.

Die Einheit der Tiefenbewegung als Einheit der Bildwirkung ist der Gedanke, der sich ergeben hat, und den uns Hildebrand in einem glücklich konstruierten Exempel zu vergegenwärtigen weiss. — Gewissermassen in einem Experiment. —

Es sei zunächst eine einzelne Figur unter dem genannten Gesichtspunkt zur Darstellung zu bringen. Sowohl die Ausbreitung aller Hauptpunkte in der Fläche, als auch die einheitliche Bewegung von hier aus nach der Tiefe kommt zu klarem Ausdruck, wenn wir uns die Figur als vorne und hinten von zwei parallelen Glaswänden, die äussersten Punkte genau berührend, eingeschlossen vorstellen. Die Figur steht alsdann ihrer gesamten Erscheinung nach in einer einheitlichen Flächenschicht, also an jedem Punkte durch ein einheitliches Tiefenmass in ihrer gegenständlichen Erscheinung bestimmt. — Die Glaswände weg, und wir haben in der Figur das Fernbild in einer idealen Weise realisiert. Alle Bedingungen des rein anschaulichen Fernbildes sind in ihrer Erscheinung vereinigt. —

Es sei dann ein grösserer Bildzusammenhang, so lässt sich die imaginäre Schichtung nach der Tiefe beliebig oft wiederholen. Das prinzipielle Ergebnis bleibt dasselbe.

Die in der ersten Glaswand geeinigt gedachten Punkte bestimmen jene ideale Distanzfläche, von der aus die allgemeine und einheitliche Bewegung nach der Tiefe erfolgt; mit welcher jener Raum beginnt, der allein für das Auge bestimmt erscheint, und dessen Einheit die Einheit des Bildes ausmacht. Die Schich-

tung bedeutet die Einheit der in dieser Fläche als Erscheinung gegenständlich bestimmten Tiefenvorstellung.

Ein solches Bild hätte tatsächlich von allem Diskursiven abstrahiert, es wäre die rein bildmässig realisierte Sichtbarkeit der Dinge. —

Diese Darstellungs- bezw. Auffassungsweise sichtbarer Dinge nennt Hildebrand die Reliefauffassung. Sie ist notwendig realisiert in jedem Kunstwerk, — nicht sofern es etwa „Relief", sondern sofern es der Ausdruck einer künstlerisch erfassten, sichtbaren Natur ist. —

Der Name ist freilich missverständlich — welcher Name wäre nicht missverständlich? Meint man aber, Hildebrand habe sein Gesetz aus der besonderen Darstellungsweise des Reliefs, oder auch nur aus der Reliefanordnung griechischer Bildwerke abstrahiert, so bleibt man allerdings sehr an der Oberfläche haften. Als die Bedingung jeder künstlerischen Darstellung gilt die Reliefauffassung a u c h vom Relief; und wenn Hildebrand gerade diesen Namen wählte, so geschah es deshab, weil das Relief die nächsten Beziehungen zu der zuletzt durchgeführten Veranschaulichung des Prinzips der künstlerischen Bildeinheit hat.

Mit unerbittlichem Drange nach Klarheit hat Hildebrand die Faktoren einer rein anschaulichen Auffassung der sichtbaren Dinge immer wieder auseinandergelegt, um die Bedingungen einer rein sichtbaren Natur, die Bedingungen seiner Kunst zu ergreifen. Nur die Sicherheit, mit der er dieselben immer wieder zu verknüpfen weiss, um dabei das Ganze reicher und reiner wiederzufinden, ist wohl noch mehr zu bewundern.[1])

[1]) Dürfte nicht jetzt erst, oder doch jetzt erst recht ein neuer Camerarius wie einst von Dürer, von Hildebrand rühmen: „quod ad

Die Reliefauffassung „setzt uns in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur. Die allgemeinen Gesetze unseres Verhältnisses zum sichtbaren Raum werden durch sie erst in der Kunst festgehalten, und durch sie wird die Natur erst für unsere Gesichtsvorstellung geschaffen. So formt sich in dieser Vorstellungsweise gleichsam das Gefäss, in welches der Künstler die Natur schöpft und fasst".

Die Prüfung oder Beobachtung des allgemeinen Prinzips am plastischen Relief und der plastischen Rundfigur ergibt aber nunmehr eine Reihe nicht unwesentlicher Bemerkungen.

Es wird uns verständlich, warum aus der Bildfläche des Reliefs kein Einzelteil heraustreten darf. Er würde aus dem Zusammenhang des Bildes, der Tiefenbewegung ausscheiden und uns nötigen, ihn diskursiv aufzunehmen. Aehnliches geschieht, wo nicht die ideelle Bildfläche, sondern die Grundfläche eines Reliefs betont ist. Die Tiefenbewegung bleibt unterbunden, die Figuren scheinen aufgesetzt, das räumliche Bild wird unmöglich. — Mit dem realen Tiefenmass hat das Reliefprinzip nichts zu tun. In der Tiefenbewegung des Bildes hat jede Einzeltiefe ihren relativen Bildwert. Wir erinnern uns rasch des Gegensatzes von Wirkungsform und Daseinsform.

Nicht übergehen dürfen wir aber die Art, in welcher bei Hildebrand die Reliefauffassung als das Gesetz der künstlerischen Sichtbarkeit sich mit dem — wie es scheint, selbständigen — Problem der Rundplastik auseinandersetzt.

Tatsächlich liegt nichts anderes vor, als dass die

---

artem et rationem usum revocarat?" — Es war die Sehnsucht der Renaissance, ist aber wohl die Sehnsucht der Menschheit überhaupt, dass sie mit Bewusstsein tue, was sie tut. —

Rundfigur, sofern sie auch künstlerisch als solche auftritt, sich also nicht von vornherein an eine Architektur anlehnt, die Aufgabe der Reliefdarstellung für mehrere Seiten erneuert.

Wo sie als Bild gesehen werden soll, muss sie sich als Raumbild, also als Relief, auszusprechen imstande sein. Wäre letzteres tatsächlich für jede ihrer möglichen Ansichten erreicht, so wäre ihr ganzer materieller Bestand fürs Auge zu anschaulicher Form geworden. Sie wäre im Gegensatz zu jeder realen Modellform, jedem Naturabguss eine reine Erscheinungsform.

Aber verlangt die Sehbarkeit, die erste Bedingung aller bildenden Kunst, das klare Flächenbild, so hat andererseits auch das Bildwerk wieder das künstlerische Recht, vom Beschauer zu verlangen, dass er seinen Standpunkt dort wähle, wo ihm dieses Flächenbild und damit die Sehbarkeit geboten wird. Die künstlerische Anordnung der Figur bestimmt notwendig den Standpunkt oder die Standpunkte, von denen aus sie gesehen werden will, weil sie sich für diese allein als Sichtbarkeit völlig klar ausspricht.

Für die tatsächliche Anzahl solcher Standpunkte liegt ausser dem jeweiligen künstlerischen Sachverhalt keine Notwendigkeit vor. Aber im Wesen des Künstlerischen selbst liegt es begründet, dass jede Figur mindestens eine Ansicht aufweise, in welcher sie wie jedes andere Kunstwerk sich als Bild ihrer gesamten räumlichen Natur nach zusammengefasst darbiete. Mindestens eine, wo sie wahrhaft Sichtbarkeit und damit tatsächlich Kunstwerk ist.

Eine solche Ansicht nennt man mit Recht die Schauseite des betreffenden Werkes.

Fehlt aber auch diese eine Seite, in der die Figur klare, in sich geschlossene Bilderscheinung wäre, so

bleiben wir darauf angewiesen, jede einzelne Ansicht durch die nächste zu ergänzen, weil keine in sich fertig ist. „Wir werden um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals, als einer eigentlich sichtbaren, habhaft werden zu können.“ Wir sind genötigt, diskursiv etwas zusammenzulesen, was uns wohl eines realen kubischen Gegenstandes, nie aber eines Werkes der Kunst versichert.

„Erst wenn eine plastische Figur als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.“

Nach alledem würde eine Mehrheit von Schauseiten, sofern sie tatsächlich und nicht nur vorgeblich solche sind, der Meinung Hildebrands durchaus nicht widersprechen. Im Gegenteil, jede neue Schauseite bewährt das alte Gesetz: die Einheit der Tiefe im Relief.

Noch mehr ist möglich. Es kann tatsächlich die eine Ansicht in rein künstlerischer Absicht zur nächsten Ansicht hinüberweisen. Nun aber nicht, um sich als Bild zu ergänzen, gleichsam erst fertig zu werden, sondern nur, weil das Bild, in sich schon geschlossen, die gesamte Situation beherrscht. Waren wir beim Mangel jeglicher Schauseite gezwungen, dauernd zu suchen, so übernimmt bei der Mehrheit der Schauseiten die künstlerische Form selbst die Führung. Es fügen sich dann nicht Eindrücke zu einem notdürftigen Bilde zusammen, sondern räumlich klare Bilder zu einem grösseren architektonischen Ganzen.[1])

[1]) Die Architektur selbst bietet schöne Beispiele. Je geschlossener und notwendiger eine Fassade für sich spricht, um so sicherer weist sie auf die Nachbarfassade oder auf eine Strassenöffnung hin. Wenn man Nürnberg durch das Königstor betritt und behält die rein anschaulichen Weisungen seiner Architektur im Auge, so wird man not-

6. Der Funktionsausdruck. — In vorwiegend negativem Sinne folgen Hildebrands Ausführungen über das, was er unter dem Namen des Funktionsausdrucks zusammenfasst. Nicht so, dass die künstlerische Bedeutung des Funktionsausdrucks geleugnet, sondern so, dass die Grenzen dieser Bedeutung bestimmt werden.

Mit der Erscheinung ist tatsächlich nicht nur eine räumliche Bedeutung, sondern zugleich der sichtbare Ausdruck einerseits einer stofflichen Struktur, andererseits eines seelischen Motivs, einer Handlung, eines Vorgangs gegeben. All dies nennt Hildebrand den Funktionsausdruck der Erscheinung.

Sofern es sich um den Ausdruck der Struktur handelt, ist es leicht einzusehen, dass lediglich Erscheinungsmomente in Frage kommen. Hier liegt keine Schwierigkeit.

Wenn aber Hildebrand sagt, dass wir das seelische Motiv, den mechanischen oder organischen Vorgang als Ursache hinter die Form der Erscheinung schieben, so erinnern wir, dass dies in keinem anderen Sinne zu verstehen ist, als wie die Tatsache, dass wir stets gezwungen sind, jede Erscheinung auf einen Gegenstand zu beziehen, dessen Wirkung sie ist. Für die künstlerische Darstellung kommt dann nicht das seelische Motiv an sich, nicht der Vorgang an sich in Betracht, auch nicht die Art, wie wir denselben — was ja regelmässig geschieht, diskursiv auffassen, sondern nur die Art, wie er bildmässig erscheint. —

Hildebrand drückt sich so aus: „Indem wir uns die Veranlassung zu einer Erscheinung vorstellen, schie-

---

wendigerweise Schritt für Schritt zur Burg geführt. (In der Diagonale des Hauptmarktes leitet der schöne Brunnen; später das Rathaus mit höchster Energie.) —

ben wir hinter den Tatbestand der Erscheinung gleichsam eine Vergangenheit und Zukunft oder eine dauernde Wirkung. Diese werden alsdann in der Vorstellung wachgerufen und sozusagen in die Erscheinung mit eingeschlossen. Je nach Art der Faktoren, welche in der sich jeweilig darbietenden Erscheinung liegen, stellen sich zugleich die betreffenden Vorstellungen ein".

Was das Kunstwerk als solches zum Ausdruck bringt, ist stets nur die Erscheinung, sei es nun eines ruhenden Gegenstandes oder eines Vorgangs, ganz abgesehen davon, ob dieser Vorgang auch als ein Seelisches erlebt worden ist oder nicht. Nicht das ist dabei das Wesentliche, dass jede Erscheinung ein Seelisches bedeute, — wenn wir es der Phantasie auch nicht verwehren können, das Unbelebte zu beleben —, sondern dass jeder seelische Vorgang sich schliesslich in sichtbarer Erscheinung äussert und dadurch auch für die bildnerische Darstellung zu einem Gegenstande werden kann. Er wird zu ihrem Gegenstande, soweit er Sichtbarkeit ist. Psychische Vorgänge jedoch, die sich nur assoziativ mit äusseren Erscheinungen regelmässig verbinden, ohne dabei selbst äussere Erscheinungen zu veranlassen, können psychologisch für die verstehende Aufnahme jener äusseren Erscheinungen eine sehr grosse Rolle spielen, gehen selbst aber in das künstlerische Thema als solches, in die Einheit der Erscheinung, nicht ein.

Jede Aktion, jeder Vorgang, den wir als Erscheinung wahrnehmen, ruft mit seiner Wahrnehmung zugleich ein Körpergefühl in uns wach, weil wir den Vorgang in der Vorstellung gewissermassen mitagieren, mit unserer eigenen Aktion aber notwendigerweise ein Körpergefühl verbunden ist. So sind wir gewohnt, die ge-

samte Natur bei Gelegenheit ihrer Wahrnehmung zu beleben. — Was wir an der Erscheinung im Zustande der Bewegung erleben, überträgt sich auf ihr Bild im Zustande der Ruhe. Auch ruhend behält die langfingrige, sehnige Hand für unsere Auffassung die Tendenz des sich Streckens, des Greifens, „das Gepräge einer Tätigkeit in latentem Zustande". — Wo dieselbe Funktionsart, dieselbe Anspannung, dasselbe Gehenlassen durchweg in einer Gestalt sich äussert, spricht man von typischer Einheit. — Die organische Einheit einer Gestalt gelangt als ein Zusammenhang von Funktionsmöglichkeiten zur Erscheinung. — Die Vorstellung dieser Einheit wird notwendigerweise mit jenem Körpergefühl verbunden sein, welches eine einheitliche Gesamtaktion unseres Körpers begleitet. —

Die Lebhaftigkeit des Funktionsausdrucks hängt von der Stärke der Phantasieübertragung ab. Unabhängig ist sie von der Kenntnis des realen Sachverhaltes — jene langfingrige Hand mag steif und ungeschickt zum Greifen sein.

Das lebhafteste Mitleben jedoch des Funktionsausdrucks bedingt noch nicht ein künstlerisches Erleben desselben. Wir können, wie wir eine Erscheinung sachlich diskursiv auffassen, auch deren Funktion lediglich als ein Geschehendes und nicht als ein zu Sehendes in der Phantasie mitagieren. Wir agieren wohl innerlich mit, notieren gewissermassen das begleitende Körpergefühl, stellen uns aber die Aktion nicht bildmässig vor.

Solange der Funktionswert nicht an einer Erscheinung auftritt, die bereits als Raumwert in einen künstlerischen Zusammenhang eingegangen ist, bleibt er künstlerisch wertlos; er mag anderweitig als Erlebnis so heftig auftreten, als er nur irgend will.

Den künstlerischen Zusammenhang, den künstlerischen Ausdruck macht die Einheit der Raumwerte aus. Die Einheit der Funktionswerte erhält künstlerische Bedeutung lediglich so weit, als sie sich auf die Einheit der Raumwerte bezieht.

„Von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert kann nur die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird.“ Eine wahre Kunst wird demnach die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten erfassen, d. h. sie wird suchen, auch den Funktionswert künstlerisch zu verstehen. Mit anderen Worten: Sie wird Struktur, seelisches Motiv, Handlung, Bewegung nirgend anderswo suchen, als wo sie dies alles künstlerisch allein festzuhalten vermag: in der zum Bilde gestalteten Erscheinung. —

An diesem Punkte angelangt, öffnet Hildebrand die Schleusen seiner gerechten Kritik. — —

Die Wahrheit einer sog. Ausdrucksgeste hat als solche noch keine Beziehung zur bildlichen Gestaltung. Ein vollendeter Realismus der Geste verliert die Natur als Sichtbarkeit völlig aus den Augen. Ein Haften an dem, was geschieht und geschehen kann, bedingt kein bildliches Sehen.

Hildebrand rügt, dass die Einheit gewisser Kompositionen lediglich die Einheit eines realen Vorganges sei. Ein Geschehendes, kein Gesehenes. —

Nicht in den Einzelwerken allein gibt sich der grosse Gegensatz bildlicher Gestaltung und diskursiver Funktion zu erkennen. Er hat seine Bedeutung für die gesamte Umgebung. Erst wenn es dem Künstler vergönnt ist, sein Werk einer Situation von bestimmter Schaubarkeit einzufügen, bleibt dessen Bestand an

sichtbaren Momenten für das Auge gesichert. Wird aber der Künstler gezwungen, sein Bild als rundes „Denkmal“ in den mathematisch bestimmten Mittelpunkt eines modernen Platzes zu setzen, wo es kein vorne oder hinten gibt, so steht es wohl als Stein oder als Bronze inmitten des Verkehrs, für das betrachtende Auge verloren. Der moderne Platz selbst, ein Erzeugnis abstraktesten Bedürfnisses, bleibt gleichsam unsichtbar, während eine dem Auge gerechte Situation eine Vorbedingung allen Sehens ist. —

Und endlich finden wir den so weit verfolgten Gegensatz wieder in einem Begriffe weitesten Umfangs: es gibt eine Logik, die nichts zu tun hat mit den besonderen Gesetzen des Begriffs, die Logik des Bildes.[1]) —

7. Die Steinarbeit. — Nicht von der besonderen Art des griechischen Reliefs, auch nicht von der besonderen Art seiner eigenen künstlerischen Arbeit hat Hildebrand das allgemeine Gesetz der Kunst abgeleitet, wohl aber ist es von grösster Bedeutung, dass dies Gesetz am Schlusse seines Buches in der Dar-

[1]) Die notwendige Uebertragung des Gesetzes der Kunst auf die besonderen Bedingungen der Dichtkunst hat Alois Riehl sehr glücklich durchgeführt. Vierteljahrsschrift für wissenschaftl. Philosophie XXI und XXII. 1897 und 1898. „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst.“

Wir heben daraus folgendes hervor: Was in der bildenden Kunst die Erscheinungsweise des räumlichen Fernbildes, das ist in der Dichtkunst die Erscheinungsweise des zeitlichen Erinnerungsbildes. Sie ermöglicht die besondere künstlerische Objektivierung der Erscheinungen des Lebens. — So wenig Hildebrand ein, als tatsächlich, in der Ferne Gesehenes meint, so wenig meint Riehl den abstrakten Inhalt des Gedächtnisses, vielmehr die stets anschauliche Erinnerungsvorstellung. „Nicht das Gedankliche eines Gedanken, das Anschauliche desselben fällt in den Bereich der Poesie. Der poetische Gedanke kommt als Bild; alle poetischen Ideen sind Bilder, — Bilder des Lebens.“

stellung der künstlerischen Arbeit des Bildhauers sich gleichsam vor unseren Augen realisiert. —

Das Prinzip des künstlerischen Sehens wird von der Art des Materials nicht tangiert, wohl aber hängt der besondere Gang der Arbeit von der Art des Materiales ab, an dem er sich vollzieht. Und dieser zeigt sich alsdann der künstlerischen Vorstellungsweise gemäss und förderlich oder ihr widerstrebend, er hemmt sie, lenkt von ihr ab.

Das freie Heraushauen eines Bildes aus dem Stein ist von der ersten, das aufbauende Modellieren einer Figur in Ton von der zweiten Art.[1])

Indem der Steinblock den Bildhauer nötigt, von einer Seite auszugehen, die übrigen Seiten aber als deren Konsequenzen sich entwickeln zu lassen, legt er ihm zugleich den glücklichen Zwang auf, der tatsächlich herauszuhauenden kubischen Form eine einheitliche Bildvorstellung zugrunde zu legen. Es erfolgt die zeichnerische Fixierung dieses Bildes auf der Hauptfläche des Steins, der künftigen Schauseite des Werkes, und dann sofort ein Phantasieren des Bildes in die Fläche hinein, als solle ein Relief entstehen. Das Bild fordert sofort anschauliche Bestimmtheit und so ergibt es sich von selbst, dass sich die zu schaffende Figur in ihren Hauptmassen schon in der einen Fläche zu erkennen gibt. Sie könnte ohne Einbusse an Klarheit auch als Relief bestehen.

Mit der Sonderung der Schichten zeigt sich die Notwendigkeit, jene Hauptpunkte zu bestimmen, die be-

---

[1]) Hildebrands Erklärung der Genesis der Plastik aus der Zeichnung erinnert an die Bemerkung L. B. Albertis über die Entstehung der Architektur aus der Malerei: Der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen und Gebälke gelernt. Bei Burckhardt, Geschichte d. Renaiss. § 30. Beide Gedanken zeugen von der Einheit der drei bildenden Künste.

rufen sind, in der ersten Schicht die Bildfläche zu markieren. Bei der nächsten Untunlichkeit, die realen Tiefenmasse der Figur seitlich zu kontrollieren, behält das Bild auch weiterhin den Charakter des Reliefs und entwickelt sich allein nach Massgabe der rein optischen Tiefenvorstellung. Die Phantasie bleibt rein schauend tätig, „wie von einem fernen Standpunkt“. In jedem Stadium der Arbeit bleibt das Bild als solches einheitlich, ein Flächenbild. Während die Figur als Daseinsform für den wechselnden (kreisenden) Standpunkt eine Einheit noch gar nicht gewonnen hat, hat das Bild bereits die Einheit der Wirkungsform.

Und fordert alsdann schon die technische Arbeit als solche ein etappenweises Fortschreiten im Freilegen der Bildschichten, sollen im Stein nicht hindernde Löcher entstehen, so leistet auch dies der spezifisch künstlerischen Vorstellung einen besonderen Dienst. Muss sich doch nun das Auge beständig auf das besinnen, was in der jeweilig auftauchenden Schicht aus Gründen des Bildes zugleich erscheint; es entsteht jene „stille Zusammengehörigkeit“ der Einzelformen in der gemeinsamen Flächenschicht, mag auch der organische Zusammenhang zunächst noch völlig fehlen. Die Einheit der Tiefe durch alle Sonderung der Schichten hindurch bleibt dem sich vollendenden Bilde gesichert.[1])

Anders das Modellieren in Ton. Das Prinzip der Bildlichkeit bleibt dasselbe; das technisch bedingte Verfahren nicht ebenso günstig für die bildnerische Vorstellung. Die Illusion muss hier ergänzen, was die Steinfläche als Nährboden der Phantasie gewährte. Das Gerüst muss erst umkleidet werden, erst körperlich-real wachsen, um sich langsam dem Bilde zu nä-

---

[1]) An dieser Stelle Michelangelos Vorstellung vom allmählich ablaufenden Wasser.

hern. Statt der Phantasiebewegung nach der Bildtiefe, ein Ansetzen im Kreisen um ein Ding herum, das in jedem Stadium der unfertigen Arbeit notgedrungen verdammt ist, ein sehr bestimmter Gegenstand, aber noch kein Bild zu sein.

Aus den grossen Zügen des Flächenbildes fördert die Steinarbeit allmählich die Einzelform heraus; die Arbeit in Ton hat beständig zu kämpfen, bis auch sie das reine Bild erreicht hat.

Bleibt die Steinarbeit typisch für die Realisierung der künstlerischen Vorstellung, so zeigt auch das vollendete Steinbild einen eigens zu bemerkenden Zug. Von der Steinfläche ging der Bildhauer aus, im Fortschreiten nach der Tiefe das Bild aus dem Steinraum befreiend. Materiell ist der Steinraum verschwunden, die Einheit des Raumes aber in der ideellen Bildfläche ist geblieben.

Die Bildeinheit des Raumes. — Mögen ihr auch immer neue Gegenstände entsprechen, entsprechen müssen sie ihr, sollen sie eingehen in das sichtbare Bild. —

In jenen Ueberlegungen, mit denen Marées sein heiss ringendes Schaffen begleitete, sprach — mit der Freude des entdeckenden, wie mit der Strenge des bahnbrechenden Geistes — das Bewusstsein von jenem Reiche, dem er als Künstler angehören musste, dem anzugehören er sein Dasein hingab.

Das mitlebende philosophische Denken Fiedlers erkennt die Gewissheit des der Kunst eigentümlichen Gesetzes.

Durch Hildebrand erfährt dieses Gesetz die bestimmte Ausdrucksweise des zur Vollendung gelangten schaffenden Künstlers — und zugleich der prinzipielle Gedanke Fiedlers seine schönste Bestätigung: die Sicherheit der praktischen Bewährung.

Das Selbstbewusstsein des künstlerischen Welterfassens gelangt durch Marées-Fiedler-Hildebrand zu klarem Ausdruck. — Vielleicht sind die drei Namen voneinander nicht zu trennen; ihr Verdienst um die Erkenntnis des Gesetzes der Kunst verdanken wir ihrem gemeinsamen Leben. Die philosophische Begründung bleibt die besondere und unverlierbare Leistung Conrad Fiedlers. —

---

# ERSTER EXKURS

## Der Begriff des Stils

Der Stil ist die unmittelbare Folge der Gesetzlichkeit der Kunst. —

Dort werden wir ihn suchen, wo die Gesetzlichkeit des künstlerischen Sehens zu finden ist: in den originalen Schöpfungen des Genies. Wir legen die ängstliche Meinung ab, die das Gesetz nur für die breite Masse gelten lässt und dann natürlicherweise dem „Individuellen" Willkür oder Erhabenheit über alles Gesetz zuschreiben muss.

Der Stil als solcher bezeichnet nicht das „Allgemeine" im Gegensatz zum „Besonderen", sondern in jedem wahrhaft Besonderen das allgemeine Gesetz. — Der Stil bezeichnet die besondere Erscheinungsweise des allgemeinen Gesetzes.

Ob wir das allgemeine Gesetz der Kunst im einzelnen Werke des Genies, ob in den Meisterwerken einer Epoche in seiner notwendigen Geltung beobachten, immer ist es die besondere Erscheinungsweise dieses allgemeinen Gesetzes, die wir den Stil der betrachteten Werke nennen.

Es handelt sich aber nicht darum, im Besonderen nur das Allgemeine zu beachten, sondern darum, das

Besondere in der ihm, gerade als einem Besonderen, eigenen allgemeinen Bedeutung zu ergreifen, d. h. in der Notwendigkeit seines Gesetzes.

Nicht die überall wiederkehrenden Merkmale machen die allgemeine Bedeutung eines Werkes aus, sie liegt allein in dem notwendigen Zusammenhang seiner Erscheinung.

Nicht dadurch reiht sich ein Werk in den weiteren Zusammenhang einer Epoche, eines Landes ein, dass es genau dieselben Tatsachen bietet, die alle anderen Werke der Epoche, des Landes bieten, sondern dadurch, dass in ihm auf besondere Weise ein Gesetz lebendig ist, eine Art, die Dinge zu sehen.

So bedeutet allerdings der Stil das Allgemeine, aber nicht im Sinne der aristotelischen Allgemeinheit von Klassenbegriffen, sondern im Sinne des Gesetzes, das sich in jedem Besonderen auf neue Weise bewährt.

Nicht das Abstrahieren von allem Besonderen ist Bedingung für die Erkenntnis eines Stils, sondern die Analyse des Besonderen dort, wo der Stil zweifellos vorhanden ist.

Nicht die summierende Vergleichung einer unbegrenzten Reihe von Einzelwerken, nicht das Herausheben dessen, was ihnen „gemeinsam“, „allgemein“ ist, offenbart uns jemals den Stil, die Notwendigkeit ihres Gesetzes. Vielmehr in der Geschlossenheit des einzelnen Werkes ist das Gesetz, — nicht in der Summe herausgerissener Teile, mögen sie auch noch so häufig zu finden sein. Im Begreifen der Geschlossenheit des einzelnen Werkes liegt die Erkenntnis seines Stils. — In der Geschlossenheit, die es mit den anderen Werken verbindet, indem sie es zugleich von ihnen notwendig unterscheidet. — Nicht einzelne Gemeinsamkeiten sind das Wesentliche, es ist vielmehr das not-

wendig Unterscheidende. Nicht in der Unbestimmtheit, in der Bestimmtheit liegt der Stil.

Dass eine Säule hier und dort auftritt, macht keinen Stil, dass sie aber hier so, dort so gesehen wird, ist im gesetzlichen Zusammenhang, im Stil begründet.

Wir dürften nicht fragen, welchem Stil gehört dieses Werk an? Wir müssen fragen, worin liegt die Notwendigkeit seiner Erscheinung, sein Stil?

Begreifen wir im einzelnen Werke den Stil, die Notwendigkeit dieses Werkes in sich, dann haben wir zugleich den Punkt getroffen, der es mit den übrigen Werken seiner Epoche und schliesslich mit den Werken der Kunst überhaupt verbindet.

Im Gesetz allein liegt die Möglichkeit einer unbegrenzten Nuancierung und zugleich die notwendige Beziehung zur Gesamtheit der Erscheinungen.

Mit dem Gesetz des Stils wird die individuelle Schöpfung des Genies geboren, durch das Gesetz des Stils vollzieht sich die grosse Synthese der künstlerischen Gemeinschaft, der künstlerischen Kultur.

Mag der historische Grund des Auftretens der Kunst, des Auftretens eines Stils liegen, wo er wolle, was die Werke zum gemeinsamen Lebenszeugnis einer Epoche macht, ist allein die gleiche Notwendigkeit dieses Gesetzes.

Ohne das allgemeine Gesetz der Kunst fänden wir von Werk zu Werk, von Künstler zu Künstler, von Epoche zu Epoche keine notwendige Beziehung. Alles wäre, künstlerisch betrachtet, Zufall, jede Erscheinung allein in Gesetzen des Lebens begründet. Man dürfte die Kunstwissenschaft nur ruhig dem Biologen und dem Historiker überlassen.

In der Stilgesetzlichkeit verstehen wir das einzelne

Werk, in seiner Sonderstellung und in der weitesten Beziehung zu allem, was nur Kunst ist, zugleich.

Dann aber begreifen wir, dass der Stil der Kunst eines Landes nicht weniger in sich enthält als der Stil einer Landschaft, der Stil Italiens nicht weniger als der von Florenz, der von Florenz nicht weniger als der eines Florentiners. Nicht das ist italienischer Stil, was Michelangelo, Lionardo, Tizian, Raffael nach Abzug des Eigentümlichen an Gemeinsamkeit noch übrig behalten, sondern das, was in jedem von ihnen die Notwendigkeit ihres persönlichen Sehens bedingt.

Was Lionardos Art, die Welt zu sehen, notwendig macht, ist die Originalität seiner Schöpfung, und doch zugleich das, was in ihm bis ins Letzte hinein das Italienische ist. Denn in seiner Originalität hat er die Kunst Italiens bereichert.

In jedem originalen Werke, und jedes kann nur einmal da sein, lebt der Stil der Persönlichkeit, der Landschaft, des Landes genau in denselben Zügen; in jedem einzelnen kann ich den Stil in seinen weitesten Beziehungen kennen lernen; aber mit jedem Werke wird er wieder neu, mit jedem Werke wird das Gesamtbild reicher — an Umfang und an Inhalt zugleich.[1])

Nichts anderes hat Dürer geschaffen als deutsche Kunst, und doch ist die deutsche Kunst eine andere, seitdem er sein Werk getan. — Wölfflin sagte einmal: Italien sähe anders aus, träte uns in Mailand das Sforzabild Lionardos entgegen. —

---

[1]) Riehl: „Die gewöhnliche Regel, dass Verminderung des Inhaltes gleichbedeutend ist mit der Vergrösserung des Umfanges eines Begriffes gilt nur von der äusserlichen, mechanischen Abstraktionsweise durch Wegdenken, nicht von jener wesenhaften Abstraktion, die das einheitliche Gesetz zusammengehöriger Begriffe und Objekte hervorhebt.“ Beitr. z. Logik Vjsch. f. wiss. Phil. 1892. S. 144.

Ein Werk Lionardos, ein Werk Dürers, beide bis in den letzten Zug ihrer besonderen Notwendigkeit hinein analysiert und erfasst, enthalten den ganzen Unterschied italienischen und deutschen Stils. Sie enthalten ihn notwendig, sofern sie originale Schöpfungen sind. Sie enthalten ihn deshalb, weil sie gerade das voneinander scheidet, was sie mit den Werken ihres Landes verbindet: die besondere Erscheinungsweise des allgemeinen Gesetzes. —

## ZWEITER EXKURS

### Die Exaktheit der Kunstwissenschaft

In der Konsequenz der Stilgesetzlichkeit liegt die Möglichkeit einer exakten Kunstwissenschaft.

Wissenschaft überhaupt ist Gesetzesforschung. Wo eine Wissenschaft das Gesetz einer Gegebenheit, sei letztere singulär oder wiederkehrend, aufgefunden, wo sie die Gegebenheit in der Notwendigkeit ihres Zusammenhangs beschrieben hat, da hat sie ihre wissenschaftliche Aufgabe gelöst.

Die Notwendigkeit des aufgefundenen Gesetzes, seine Uebereinstimmung mit den Tatsachen, ist der Prüfstein für die Exaktheit einer Wissenschaft. —

Der Kunstwissenschaft ist jede Beziehung auf das Prinzip der Kausalität fremd. — Mathematik ist in ihr nicht anwendbar.

Und doch liegt ihr die Exaktheit nicht ferner als der exaktesten Naturwissenschaft selbst.

Sie zeigt aber die Exaktheit nicht in der Erkenntnis

der naturgesetzlichen Entstehung der Werke der Kunst, sondern in der Erkenntnis der Notwendigkeit ihres Stils.

Was das Prinzip der Erkenntnis allen Geschehens, die Kausalität, für Naturwissenschaft und Geschichte: — das ist für die Kunstwissenschaft das Prinzip der Erkenntnis allen Bildzusammenhangs, der Stil. —

Nicht die Mittel der Geschichte, nicht die Mittel der Psychologie machen die Kunstwissenschaft als solche exakt, sondern die Erkenntnis der Notwendigkeit eines Stilzusammenhangs.

Jede historische und jede psychologische Betrachtung ist und bleibt eine Leistung der Geschichte und der Psychologie. Als Hilfswissenschaften nirgends entbehrlich. Aber Kunstwissenschaft im eigensten Sinne ist allein da, wo unter dem Gesichtspunkt des Gesetzes der Kunst die künstlerische Erscheinung begriffen wird in der Notwendigkeit ihres Stils. —

Die Methode der in diesem Sinne exakten Kunstwissenschaft eingehend zu betrachten, — es wäre eine reizvolle Aufgabe. —

---



# ANHANG

## AUS DEM NACHLASS CONRAD FIEDLERS



## I.

Alle Untersuchungen über das Wesen der Kunst sind von jeher von einer Voraussetzung ausgegangen, die in ihrer scheinbaren Unanfechtbarkeit eine unbefangene Prüfung des Problems unmöglich gemacht hat. Man wird nicht eher dazu gelangen, einen reinen Begriff der Kunst zu entwickeln, als bis man sich über jene Voraussetzung Rechenschaft gegeben hat; erst dann wird es gelingen, die Befangenheit zu zerstören, unter der alles Nachdenken über das Wesen der Kunst gestanden hat und noch steht; erst dann wird man ohne Voreingenommenheit, freien Geistes eine so natürliche Tätigkeit, wie die künstlerische, natürlich aufzufassen und zu erklären vermögen.

Diese Voraussetzung, auf ihre einfachste Formel gebracht, läuft auf die Annahme hinaus, dass der Mensch als ein erkennendes Wesen der Welt als einem erkennbaren Objekte gegenüberstehe.

Als Plato und nach ihm Aristoteles es aussprachen, welche Stellung in dem Zusammenhange ihrer Weltanschauung der Tatsache der künstlerischen Tätigkeit des Menschen zukomme, da gingen sie nicht von einem neuen Standpunkte aus; indem sie dem Künstler eine Stellung anwiesen, die ihn in einen Gegensatz zu dem der Erkenntnis der Welt sich Widmenden brachte, for-

mulierten sie nur in ihrer besonderen Weise eine Anschauung, die vor ihnen herrschend war und nach ihnen herrschend blieb. Solange man annimmt, dass in dem menschlichen Denken das Mittel vorhanden sei, die Wahrheit der Schöpfung zu suchen und zum Ausdruck zu bringen, solange wird in dem künstlerischen Tun etwas von dem denkenden Erkennen wesentlich Verschiedenes gefunden werden; unwillkürlich wird man Wesen und Bedeutung der Kunst nicht gleichsam im Mittelpunkt der geistigen Bestimmung des Menschen, sondern an der Peripherie finden zu müssen glauben. Das griechische Denken ist längst vor Plato und Aristoteles beherrscht von der Gewissheit, dass die zentrale Aufgabe des menschlichen Geistes das Suchen nach Wahrheit, das Streben nach Erkenntnis sei; auch die sophistische Bewegung, durch die alle Möglichkeit sicherer Erkenntnis in Frage gestellt wurde, spielt sich unter der unbestrittenen Herrschaft jener Annahme ab.

Wenn durch die griechischen Philosophen die Erkenntnis so hoch über alles andere Tun und Trachten des menschlichen Geistes gestellt wurde, wenn dann die Erkenntnis selbst als wesentliches Problem philosophischen Nachdenkens auftrat, so folgten hierin die Griechen einer Auffassung des Verhältnisses, in dem der Mensch zur Welt steht, die eine viel ältere Herkunft, ein viel weiteres Herrschaftsgebiet hatte, als die griechische Welt. Ueberall begegnet man dieser Auffassung, wo nur überhaupt der Mensch sich Rechenschaft zu geben sucht über seine Stellung in der Welt. Da es aber herkömmlich ist, die Geschichte des Denkens bei den Griechen anzufangen, und da uns doch erst von Plato eine einigermassen zusammenhängende und systematische Behandlung des Problems der künstlerischen Tätigkeit und des Verhältnisses der Kunst zu

der Erkenntnis überliefert ist, so mag man immerhin die Lehre Platos zum Ausgangspunkt nehmen, wenn man sich darüber unterrichten will, welche Wege die Untersuchung über das Wesen der Kunst unter der Herrschaft jener oben bezeichneten Voraussetzung im Laufe der Zeiten eingeschlagen hat.

Die Auffassung der künstlerischen Tätigkeit, die Plato entwickelt, kennzeichnet sich einesteils dadurch, dass dem Künstler die Fähigkeit abgesprochen wird, sich mit dem Wesen und der Wahrheit der Dinge zu beschäftigen, anderenteils dadurch, dass ihm eine besondere Art der Ergriffenheit, der Begeisterung zugeschrieben wird, ein besonderer, nur ihm eigener geistiger Zustand, der zu der Hervorbringung seiner Werke führe. Man braucht darin nicht originelle Ergebnisse einer tiefgehenden philosophischen Spekulation zu sehen; vielmehr erscheint es als die Formulierung notwendiger Konsequenzen aus herrschenden Anschauungen. Durch Sokrates war das begriffliche Wissen in seiner Würde und in seinem Wert erst ganz den Menschen zum Bewusstsein gekommen. Hatte man sich vor der sophistischen Bewegung der Welt naiv gegenübergestellt, sich um ihre Erkenntnis bemühend, ohne sich darüber Gedanken zu machen, worauf die Sicherheit irgendwelcher Erkenntnis beruhe, so hatte man sich nun aus der sophistischen Erschütterung, in der alle Möglichkeit, zu irgendwelcher Wahrheit zu gelangen, mit dem Untergange bedroht erschien, durch die Ueberzeugung gerettet, dass man in dem eigenen Denken, in der Fähigkeit, zu bestimmten und allgemein gültigen Begriffen zu gelangen, das sicherste Mittel besitze, zu einem wahren Bilde der Welt zu gelangen.

Es wäre, wie wir später sehen werden, damals möglich gewesen, aus der Einsicht in die Unhaltbarkeit des

früheren naiv-dogmatischen Standpunktes, sowie in den Trug sophistisch-skeptischen Denkens etwas andere Konsequenzen zu ziehen, als dies geschehen ist; es wäre möglich gewesen, damals, als man an dem eigentlich entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung des Verhältnisses, in dem der denkende Mensch zur Welt steht, angekommen war, dieses Verhältnis so aufzufassen, dass man zu einer natürlichen und ungezwungenen Erklärung der künstlerischen Tätigkeit gekommen wäre. Es ist hier, wie gesagt, noch nicht der Ort, darauf ausführlich einzugehen; sowie nun einmal durch die Eigentümlichkeit sokratischer Denkweise die Wendung in der Stellung des erkennenden Menschen zu den Dingen vollzogen worden ist, musste die Kunst erst recht in die Stellung hineingetrieben werden, in der sie sich von jeher befunden hatte. Solange der Mensch sich der Aussenwelt als dem gegebenen, der Erkenntnis zu unterwerfenden Objekte gegenüberstellt, die gewonnene Erkenntnis einfach ausspricht, ohne darüber zu reflektieren, was eigentlich bei diesem Erkennen und Aussprechen des Erkannten vorgeht: solange wird die Tätigkeit des Künstlers als von der des denkenden und erkennenden Geistes durchaus verschieden und im Verhältnis zu den theoretischen und praktischen Betätigungen als mehr oder minder willkürlich und unnütz erscheinen. Tritt nun, wie dies bei den Griechen infolge der sophistischen Angriffe auf die Sicherheit der Erkenntnis stattfand, jene Reflexion ein und läuft sie darauf hinaus, dass die Wahrheit nicht mehr in den Dingen, sondern in den Begriffen gesucht und gefunden wird, die der Mensch von den Dingen entwickelt, so muss die denkende, die begriffsbildende Fähigkeit erst recht allen anderen menschlich-geistigen Betätigungen als die gegenübertreten, durch die allein das

höchste und allein wichtige Ziel alles Strebens, die Wahrheit, zu erreichen sei. Die Wendung, die das Verhältnis des Denkens zum Sein erfährt, die so epochemachend erscheint, solange man die Möglichkeit einer in Begriffen sich ausdrückenden Wahrheit der Welt im Auge hat, stellt sich zuletzt doch nur als eine Modifikation des Verhältnisses dar, in dem sich der Mensch als ein erkennendes Wesen zu der Welt als einem zu erkennenden Objekte befindet. Bezeichnet jene Wendung in der Entwickelung des Denkens einen unleugbaren Fortschritt, so gibt man sich doch einem verhängnisvollen Irrtum hin, wenn man meint, dass damit auch ein Fortschritt in der Auffassung der künstlerischen Tätigkeit bezeichnet sei. Das Gegenteil davon ist der Fall. Die bisher naive Anschauung, dass in der Tätigkeit des Künstlers nichts anderes vorliege, als eine Zugabe zu dem Ernst des Lebens, der sich in den theoretischen und praktischen Tätigkeiten darstelle, diese Anschauung erhält nun ihre philosophische Begründung und Befestigung. Eine Umkehr auf dem Wege, den das Nachsinnen über das Wesen der Kunst eingeschlagen hatte, war nun viel weniger möglich, als früher. Man kann ebensowenig die Entwicklung auf dem Gebiete der im engeren Sinne philosophischen Probleme, als den Gang, den das Problem der Kunst im Laufe der Zeiten genommen hat, verstehen, wenn man nicht im Auge behält, dass die geistige Tat, die sich in dem sokratisch-platonischen Denken vollzieht, in ihrem Ursprung und in ihren Wirkungen sich nur auf das theoretische Verhalten des Menschen der Welt gegenüber bezieht, und ferner, dass durch diese Tat der denkende Geist zu dem Probleme der Kunst in eine falsche, gezwungene Stellung gedrängt wurde, aus der er sich nicht mehr herausfinden sollte. Hat man von

jeher in der platonischen Kunstlehre, wenn nicht eine Lösung des Problems, so doch die Ausgangspunkte für eine allmähliche Annäherung an eine endliche Lösung zu erkennen geglaubt, so muss man, um dem wahren Sachverhalt gerecht zu werden, daran festhalten, dass in der platonischen Formulierung des Problems der Ursprung aller der Irrungen gesucht werden muss, in die die Untersuchung über die Kunst seitdem verstrickt gewesen ist, und die eine Lösung des Problems in all der langen Zeit unmöglich gemacht haben und noch jetzt ausserordentlich erschweren.

Die sokratische Forderung, in der Entwickelung der Begriffe das Mittel zu erkennen, durch das man zu einem sicheren Besitze von Wahrheit gelangen könne, erscheint bei Platon schon in einer sehr fortgeschrittenen Ausbildung. [Hier bricht die Handschrift ab.]

2.

Die Philosophie wird ihre durch das Emporkommen der Einzelwissenschaften erschütterte Stellung nicht dadurch wieder befestigen können, dass sie sich den Beruf zuschreibt, die gesamte durch die Einzelwissenschaften vermittelte Erkenntnis zu einem widerspruchslosen System zu vereinigen (Wundt); auch nicht dadurch, dass sie dem vom Wissen unbefriedigten menschlichen Gemüt durch Erfindungen, die über alles Wissen gehen, Befriedigung zu verschaffen sucht: sie muss vielmehr ihres uralten Berufes eingedenk bleiben und sich als die höchste Besonnenheit darstellen, deren der menschliche Geist fähig ist. Ueber alle wissen-

schaftliche Erkenntnis sich erheben, etwas tun, was keine Wissenschaft zu leisten vermag, kann sie nur dadurch, dass sie sich besinnt, was es nun eigentlich tatsächlich ist, was der Mensch Erkennen und Wissen nennt, und wodurch er in unaufhaltsamem Fortschritt allmählich das ganze Gebiet des Seienden seinem Geiste unterwerfen zu können zuversichtlich meint. —

3.

Wenn die Menschen an der Lösung gewisser Arbeiten rastlos tätig sind, so ist es die Aufgabe der Philosophie, diese Arbeit mit Bewusstsein zu begleiten. Der philosophische Sinn, der Hang zu philosophischer Weltauffassung ist für die Menschheit im allgemeinen nichts anderes, als für den Einzelnen das Bewusstsein, mit dem er sein Handeln begleitet. Tut ja doch die Menschheit im allgemeinen ihre Arbeit unbewusst und nur jener Trieb, der in einzelnen Köpfen in verschiedener Lebhaftigkeit und Stärke tätig ist, verbreitet das Licht des Bewusstseins über Wesen und Bedeutung dieser Arbeit. Insofern ist allerdings die Philosophie die höchste der Erkenntnisse und kann sich eine Herrschaft über alle Gebiete menschlicher Bestrebungen anmassen. Jedes spezielle Feld der Untersuchung muss sie aber an Spezialwissenschaften abgeben und es ist wiederum eine Anmassung von ihrer Seite, wenn sie gewisse Gebiete exakter Forschung mittelst reiner Spekulation erforschen will. —

4.

Wenn Plato und seine Nachfolger davon ausgehen, dass ein Wissen nicht möglich sei, wenn es nicht eine über das Sinnliche erhabene Wesenheit gebe, so erklärt sich das daraus, dass sie zwar zu der Einsicht gelangt waren, dass ein Wissen im Sinne des naiven Realismus eine Täuschung sei, und dass sie nun fragten, wie ein wahres Wissen möglich sei, während die Frage ebensowohl gelegen hätte, ob nicht der Begriff des Wissens sich anders fassen lasse. —

5.

Man spricht von sinnlicher Wahrnehmung und denkt nicht daran, dass in das grosse Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung alle die Mittel eingeschlossen sind, durch die wir uns der sinnlichen Wahrnehmung bewusst werden. Alle Ausdrucksmittel sinnlicher Wahrnehmung sind selbst wiederum Objekte sinnlicher Wahrnehmung und ebenso sind Verstandes- und Vernunfterkenntnisse, da sie in Worten auftreten müssen, Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung. Es ist unberechtigt, dass man diese Tatsache ignoriert und die Tätigkeit des Wahrnehmens und Erkennens so behandelt, als ob sie, wenn auch sinnlich vermittelt, doch zu rein geistigen Resultaten führte. —

6.

Was tut der Mensch im Grunde anderes, als unablässig aus dem ewigen Fluss des Sinnlichen sich in das Gebiet der beständigen Formen zu retten; er tut das aber nicht allein in der Bildung der Begriffe, sondern ebenso in der künstlerischen Gestaltung.

7.

Versteht man unter Aesthetik die Lehre von der sinnlichen Erkenntnis, so kann dies zugegeben werden. Bezeichnet man aber als das Ziel dieser sinnlichen Erkenntnis das Schöne und Hässliche, so ist dies falsch; denn die Erkenntnis hat überhaupt kein anderes Ziel als sich selbst, d. i. die zum Bewusstsein gewordene Wahrheit. Dass dabei auch erkannt wird, was in der Welt der Erscheinungen Lust und was Unlust erregt, ist nebensächlich.

8.

Aller Fortschritt besteht in der Erweiterung der Erkenntnis.

Auf die bildenden Künste angewendet besteht der Fortschritt in der Darstellung einer neuen originellen Naturauffassung. Dieses Höchste ist zwar in früheren

Zeiten schon geleistet worden, kann aber jederzeit von neuem geleistet werden, sobald die Natur einen Menschen schafft, der die Welt der Erscheinungen in einem neuen Lichte sieht und sie so, wie er sie sieht, den Menschen zu zeigen versteht.

So erklärt es sich auch, dass der bildenden Kunst mit der Nachahmung früherer Meisterwerke nicht gedient sein kann. Für die Welt werden die Meisterwerke früherer Zeiten eine unerschöpfliche Quelle der Bildung sein, dem Künstler, der zu Grossem berufen ist, müssen sie ein überwundener Standpunkt sein. —

9.

Winckelmann, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“.

Das eigentlich Bedeutende am Kunstwerk hat weder ein Muster, noch kann es zum Muster dienen; es ist der unmittelbare Ausfluss der Individualität, der weder seine Entstehung einer Nachahmung verdanken, noch einer Nachahmung fähig sein kann.

10.

Kant (Kritik d. Urt. § 1) sagt, das Geschmacksurteil (zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht) ist kein Erkenntnisurteil, es ist nicht logisch, sondern

ästhetisch; denn es wird durch dasselbe am Objekt der Vorstellung nichts bezeichnet, sondern, wie sich das Subjekt von der Vorstellung affiziert fühlt. Das Gefühl der Lust und Unlust, welches ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurteilungsvermögen gründet, trägt zur Erkenntnis nichts bei. — Dies ist nun alles jedenfalls richtig und die Erforschung des ganzen Gebietes dieser Lust- und Unlustempfindungen fällt ausschliesslich der Aesthetik anheim. Die Kunst aber als solche hat mit dem Geschmacksurteil nichts zu tun; denn ihre Aufgabe ist recht eigentlich die Erkenntnis der Dinge, die Bezeichnung ganz bestimmter Seiten an den Objekten der Vorstellung, die sich eben durch kein anderes Mittel bezeichnen lassen.

## 11.

Kant (l. c. § 3.) unterscheidet zwischen Empfindung, als einer Bestimmung des Gefühls der Lust oder Unlust, und Empfindung, als einer Vorstellung einer Sache; jenes ist die subjektive Empfindung (die er Gefühl nennt), dieses die objektive Empfindung. Das eigentliche Gebiet der Kunst dürfte nun das der objektiven Empfindung in diesem Kantschen Sinne sein, während ihr meist das der subjektiven Empfindung zugewiesen wird, mit der sie im Grunde nicht mehr zu tun hat, als die Natur selbst. Ueberhaupt liegt der Unterschied zwischen Natur und Kunst nicht auf dem ästhetischen Gebiet, sondern auf dem logischen.

12.

„Alle Seelenvermögen oder Fähigkeiten können auf die drei zurückgeführt werden, welche sich nicht ferner aus einem gemeinschaftlichen Grunde ableiten lassen: das Erkenntnisvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust, und das Begehrungsvermögen“. [Kritik d. Urt. S. XXII.]

Es fragt sich nun, welcher dieser Fähigkeiten verdankt die Kunst ihren Ursprung? Es wäre nachzuweisen, dass sie dem Erkenntnisvermögen entstammt, dass sie aber wie andere Produkte desselben der Gegenstand für das Gefühl der Lust und Unlust wird. Es wäre nur zu untersuchen, ob das Erkenntnisvermögen, der Verstand eine Gesetzgebung in sich enthielte, die die künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen notwendig machte. Kann die Kunst eine theoretische Erkenntnis der Natur genannt werden?

13.

Kritik der Urteilskraft, § 35. „Das Geschmacksurteil unterscheidet sich darin von dem logischen, dass das letztere eine Vorstellung unter Begriffe vom Objekt, das erstere aber gar nicht unter einen Begriff subsumiert, weil sonst der notwendige allgemeine Beifall durch Beweise würde erzwungen werden können“.

Will man dem Geschmack sein Recht über Kunstwerke zu urteilen absprechen, so muss man einen Be-

griff vom Kunstwerk als dem Objekte des Urteils aufstellen und so die Möglichkeit eines logischen Urteils herbeiführen. Nun aber sind Kunstwerke so gut, wie alle anderen Dinge dem Geschmacksurteil unterworfen, es wird über ihre ästhetische Beschaffenheit richten; es soll nur bestritten werden, dass damit das eigentliche Wesen des Kunstwerks getroffen sei. Dasselbe kann so gut wie andere Dinge auch schön und erhaben sein; aber als Kunstwerk muss es gewissen Eigenschaften entsprechen, die nur ihm als Kunstwerk zukommen und die einen Begriff von Kunstwerk konstituieren, unter den das einzelne Kunstwerk nur mittelst eines logischen Urteils subsumiert werden kann. Erzielt man Einverständnis über den Begriff, so kann auch der Beifall durch Beweis erzwungen werden, ein Beifall, der sich freilich nicht darauf gründet, dass das betreffende Kunstwerk vor dem Geschmacksurteil als schön besteht, sondern dass die Einsicht in ihm ein Kunstwerk erkennt. Diejenigen aber, die zu einem richtigen oder überhaupt nur zu einem Begriff von Kunst nicht gekommen sind, begnügen sich bei dem Geschmacksurteil. Diejenigen, die über Kunstwerke auf Grund ihres Begriffes von Kunst logisch urteilen, täuschen sich über dieses ihr eigenes Verfahren leicht dadurch, dass einesteils neben dem logischen noch ein Geschmacksurteil hergeht, anderenteils die Erkenntnis selbst eine Lustempfindung erregen kann.

## 14.

Es ist klar, dass, wenn man die Schönheit (im Sinne Kants) in den Begriff des Kunstwerks aufnimmt, ein

logisches Urteil über das einzelne Kunstwerk insofern möglich ist, als man sagen kann, der und der Gegenstand ist ein Kunstwerk, denn er erscheint mir schön; das Urteil aber, wodurch man den betreffenden Gegenstand als schön erklärt, muss vorhergehen und ist kein logisches Urteil, sondern ein Geschmacksurteil und besteht nicht in der Subsumtion des Gegenstandes unter einen Begriff. Hält man nun die Schönheit nicht für ein Erfordernis der Kunstwerke, sondern definiert ihren Begriff anders, so fragt es sich, ob die betreffenden Eigenschaften, deren Vorhandensein an einem Gegenstand denselben zum Kunstwerk machen sollen, mittelst des Verstandes erkannt werden können, statt dass die Schönheit nur mittelst des Geschmacks empfunden werden kann. Erkennen wir das Wesen der Kunstwerke in der allein durch Gestaltung möglichen Unterwerfung der anschaulichen Vorstellungen unter die Botmässigkeit des Verstandes (doch ohne irgendwie in das Gebiet der Begriffe überzuspringen): so ist es auch allein der Verstand, soweit er das Vermögen anschaulicher Vorstellungen ist, der über die künstlerische Qualität eines Gegenstandes urteilt. Es ist nicht der Geschmack, der an den anschaulichen Vorstellungen, die in einem Kunstwerk gegeben werden, etwas entdeckt, was keinem anderen Seelenvermögen zugänglich ist, sondern es ist der Verstand, der die im Kunstwerk gestaltete Welt anschaulicher Vorstellungen begreift. Ob man in dieser Operation des Verstandes logische Urteile erkennen will, steht dahin, jedenfalls sind es Urteile des Verstandes und nicht des Geschmacks. Wenn man in einem logischen Urteil aussprechen will, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk sei oder nicht, ob es einen höheren oder geringeren Kunstwert habe, so soll man sich nicht prü-

fen, welche Urteile der Geschmack über das Kunstwerk gefällt habe, sondern ob und in welchem Grade der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunstwerk aufgeklärt werde.

15.

Die Anfänge der Kunstgeschichte dürften nur da gesucht werden, wo sich innerhalb der sogenannten Kunstübung ein Streben nach Erkenntnis und somit eigentlich künstlerische Tätigkeit zeigt. Es kann lange gemalt, gemeisselt, gedichtet, musiziert werden, ohne dass von Kunst im eigentlichen Sinne die Rede sein kann; das wird von den Handbüchern der Kunstgeschichte immer übersehen, wie sich dieselben überhaupt damit begnügen, die Kunst historisch von allen ihren Nebenseiten zu betrachten, glaubend damit die Kunst erschöpft zu haben, während eine Geschichte der Kunst im eigentlichen Sinne, d. h. eine Geschichte der durch die Kunst vermittelten, offenbarten Erkenntnis noch zu schreiben ist.

16.

Schopenhauer steht in seiner Ableitung der Kunst durchaus selbständig und ist bis zu einem hohen Grade von Unbefangenheit in der Erklärung der künstlerischen Tätigkeit gelangt. Aber indem er in der Kunst eine Darstellung der durch das [reine] Subjekt des

Erkennens zu vollziehenden Erkenntnis der Idee der Erscheinung als einer Objektivation des Willens sieht, trennt er die künstlerische Tätigkeit in zwei Hälften: das Erkennen und das Darstellen; jenes als das Wesentliche kann im Grunde auch durch den Nichtkünstler stattfinden, sofern er zum willenlosen Subjekt des Erkennens wird, dieses, wodurch doch das Kunstwerk entsteht, ist nur mechanische Tätigkeit. Und dann erfährt man nicht, worin nun eigentlich der Akt des Erkennens bei der künstlerischen Erkenntnis der Ideen besteht.

W. a. W. u. V. I. 297. (3. Aufl.) [Grisebach, 1. 333]: „Da der Zweck aller Künste nur einer ist, Darstellung der Ideen, und ihr wesentlicher Unterschied nur darin liegt, welche Stufe der Objektivation des Willens die darzustellende Idee ist, wonach sich wieder das Material der Darstellung bestimmt; so lassen sich auch die voneinander entferntesten Künste durch Vergleichung aneinander erläutern. So z. B. um die Ideen, welche sich im Wasser aussprechen usw."

Bei Schopenhauer ist die künstlerische Tätigkeit ein Nachbilden von etwas, was unabhängig von dieser Nachbildung existiert und Objekt einer besonderen Art von Erkenntnis ist, nicht der begrifflichen, dem Satze vom Grunde folgenden, sondern einer anschaulichen. Wie aber sich diese Erkenntnis äussert und vollzieht, ist nicht gesagt.

## 17.

Es führt zur Verwirrung, den Zustand des Künstlers dadurch erklären zu wollen, dass man ihn eine Art

Wahnsinn nennt; der Wahnsinn ist eine Verdunkelung des Bewusstseins, die Extase des Künstlers ist eine Steigerung des Bewusstseins; sie mag als Wahnsinn denen erscheinen, die sich nicht zu ihr erheben können; wer aber dem geistigen Flug des Künstlers zu folgen vermag, der wird nicht sich und den Künstler, sondern die Menschen im allgemeinen den Wahnsinnigen verwandt finden, weil er sie in einer Art Dunkelheit befangen sieht. Wenn eine Reihe von Künstlern wahnsinnig oder wenigstens geistig krank war, so teilen sie dieses Schicksal eben mit anderen Sterblichen.

## 18.

H[ildebrand, „Das Problem der Form in der bildenden Kunst"].

Forderung der Erfassung der Bilderscheinung durch einen Blick. — Begründung der Möglichkeit dieser Einheitlichkeit und Gleichzeitigkeit. Fernbild. Sehen ohne Einmischung von Bewegungsvorstellungen.

Daseinsform — Wirkungsform. Gleichung, Auflösung der Daseinsform in Wirkungsverhältnisse, die nur in der gegebenen Gesamtheit vorhanden sind.

Daseinsform, eine Abstraktion, immer nur als Wirkungsform vorhanden.

Künstlerischer Zusammenhang im Gegensatz zu dem organischen und Vorgangszusammenhang.

Offenbar ist hier das innerste Wesen des künstlerischen Schaffens berührt. Es setzt einen Gedankenprozess fort, der in den Ueberlegungen der Künstler der Renaissance zutage tritt, dann aber verschwindet, um

sehr fernliegenden Reflexionen über Kunst Platz zu machen; hier tritt er wieder auf vertieft durch die tiefere philosophische Auffassung, die uns dem 15. und 16. Jahrhundert überlegen macht.

19.

Im Verhältnis zu dem grossen Umfang der Literatur über Kunst, selten, dass ein Schritt weiter in der Ergründung des Geheimnisses künstlerischer Tätigkeit und künstlerischer Wirkung getan wird.

Man gelangt immer an ein „gewisses unsagbares Etwas“ (Quippiam, quod quale ipsum sit, non requiro. L. B. Alberti). Es handelt sich aber gerade darum, dieses Etwas auszusprechen.

In den kunsttheoretischen Ueberlegungen der Renaissance (Alberti, Michelangelo, Dürer) handelt es sich immer um ein Herausholen der Gestalten aus der Natur; die ganze Kunst erschöpft sich in diesem Bemühen. In der folgenden Zeit geht das verloren, dieser gesunde Sinn verschwindet, und zwar sehr bald; die Kunst hört auf, aus der Natur zu schöpfen, sie benutzt die Natur nur, um ihre eigenen Gebilde der Natur gegenüberzustellen, zu ihr hinzuzutun. Die moderne Bewegung hat vielleicht das Gute, zu jener ursprünglichen Aufgabe der Kunst zurückkehren zu wollen, nur fehlen ihr die Handhaben und daher verirrt sie sich.

Die Kunst ist der Ausdruck für die Notwendigkeit des sichtbaren Seins. Diese Notwendigkeit ist, wie alle Notwendigkeit, im letzten Grunde gar keine beweisbare, sondern nur eine ausdrückbare; sie beruht auf dem Zusammenwirken der Eindrücke. Das eigent-

liche Kennzeichen künstlerischen Sinnes ist die Empfindung für die gegenseitige Bedingtheit alles sich als sichtbar Darstellenden.

Es ist auch hier die Einsicht in die Relativität des Seins, die dazu führt, den in dieser Relativität sich auflösenden Bestand der Welt auf einen bestimmten Ausdruck zu bringen, um überhaupt zu einem bestimmten, klaren und notwendigen Bild des Vorhandenen gelangen zu können. Nur wo sich in der Kunst dieser Entstehungsprozess offenbart, kann von ernsthafter Kunst die Rede sein; nur so wird sie zu einer ernsthaften Angelegenheit, ist nicht bloss ein beliebiger Schmuck des menschlichen Daseins, sondern einer von den Wegen, auf denen der menschliche Geist zu einer Entwickelung gelangen kann.

20.

Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfasst werden kann, dem es klar geworden ist, dass nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt.

21.

Gegenüber dem, was keinen dauernden Wert hat und nur historisch interessant ist, steht unter den Erzeugnissen vergangener Zeiten das, was sich aus dem historischen Zusammenhange heraushebt und unabhängig von diesem eine an keine Zeit und an keinen Ort gebundene geistige Bedeutung hat. Wenn bei jenen Erscheinungen die historische Wichtigkeit die geistige überwiegt, so verschwindet bei diesen die historische Wichtigkeit bis zu einem Minimum gegenüber ihrer Wichtigkeit als über aller historischen Bedingtheit stehender Erzeugnisse des menschlichen Geistes. —

22.

Die Künstler sollen keinen Inhalt der Zeit zum Ausdruck bringen, sie sollen vielmehr der Zeit erst einen Inhalt geben.

---

# BIBLIOGRAPHIE

Conrad Fiedlers Schriften über Kunst, herausgegeben von Hans Marbach, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1896. Enthaltend:

Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876.

Ueber Kunstinteressen und deren Förderung, 1879.

Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, 1881.

Ueber den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, 1887.

Hans von Marées, 1889.

Ausserdem:

Conrad Fiedler: Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst. Deutsche Rundschau, XV, 1878.

Vorwort zu: Julius Meyer, zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst, 1895. Herausgegeben von Conrad Fiedler.

Conrad Fiedlers Briefe aus Bayreuth, Bayreuther Blätter 1901, S. 47—57.

Aus dem Nachlass Conrad Fiedlers:

Bemerkungen über die kunstphilosophischen Ansichten bei den Griechen und Römern, Manuskript.

Der beigefügte Anhang.



# INHALTSÜBERSICHT

Druck von Mänicke & Jahn, Rudolstadt.



